W. A. Mozart

als

Clavier-Componist

von

Dr. Franz Lorenz.

Breslau.
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1866.

Der außerordentlichste aller Künstler der Neuzeit an genialer Begabung war widerspruchslos Mozart; nicht minder außerordentlich aber, nur leider zugleich der befremdendsten und anstößigsten Art das Geschick, das ihm hienieden als Mensch und Künstler beschieden gewesen.

Kepplers Loos ausgenommen, der, nachdem er bereits als Gesetzgeber den Gestirnen die Tafeln ihres himmlischen Bewegungsrhythmus aufgeschlagen, kümmerlich mit kalendergerechten Lappalien sein Leben gegen den Hungertod fristen mußte, dem er dann zuletzt doch, den unbezahlten Schuldbrief seines Kaisers in der Hand, erliegen sollte, gibt es doch wahrlich auf dem ganzen weiten Geschichtsfelde der christlichen Aera schlechterdings nichts, was sich mit Mozarts Geschicken vergleichen läßt, besonders wenn man den glänzenden Anfang und das jammervolle Ende seiner Laufbahn zugleich ins Auge faßt.

Als hätten nicht blos die Musen und Grazien, sondern die launige Fortuna selbst, ihre Launen abschwörend, die Wiege des Kindes umstanden, so schien sich Anfangs Alles zu vereinen, um eine der herrlichsten Künstlerbahnen, gleich glücklich für Mozart als Künstler und Mensch, wie fruchtbringend für das Menschengeschlecht, zu inauguriren.

Die allerseltensten und kostbarsten musikalischen Anlagen des Kindes wurden hier durch einen nicht minder seltenen

Glückswurf einem Vater zur Obhut und Pflege gegeben, wie sich selbst die Phantasie kaum einen nicht blos liebevolleren, sondern auch weiseren, einsichtsvolleren in planmäßiger Entwicklung dieser Anlagen vorzustellen vermag.

Diesen in seiner Art fast nicht minder einzigen väterlichen Mentor bei seinem mühevoll rastlosen Tagwerk fort und fort zu belauschen, wie er als Lehrer, Schützer und Warner seinem genialen Sohne zur Seite steht, ist gewiß keiner der mindesten Reize der an solchen psychologischen Reizen so reichen, unübertrefflichen Mozartbiographie von Otto Jahn.*)

---

*) Als hätte das Geschick nach Mozarts Tode wieder gut machen wollen, was es beim Leben desselben gesündigt, hat es dem Meister eine ganze Reihe verdienstvoller Männer erweckt, die als Biographen, als Sammler und Exegeten seiner Werke Paladine seines Ruhmes geworden sind.

Nachdem Niemeczek, Mozarts Busenfreund, zuerst das beste und verläßlichste biographische Material geliefert und A. Fuchs durch 25jähriges rastloses Bemühen alle Werke Mozarts, so weit ihm dies in seiner Stellung möglich, gesammelt hatte, trat Oulibicheff mit seiner Biographie Mozarts, die eigentlich eine Apologie zu nennen, hervor, ein in seiner Art vortreffliches Werk, dessen Lichtseite wohl stets die Begeisterung bilden wird, mit der er für die früher kaum anerkannte, volle Ebenbürtigkeit der Tonkunst mit ihren Schwestern, der Poesie und Malerei und für den Heros, der ihm als der würdigste Repräsentant dieser Kunst erschienen, zu plaidiren unternahm, dessen Hauptmangel aber eben in jenem, auf dem Gebiete des Schönen so verwerflichen Monotheismus beruhte, nach welchem er, bemüht Mozart die Alleinherrschaft zu sichern, Beethoven neben diesem nicht recht aufkommen lassen wollte, ein Fehler, der bekanntlich in neuester Zeit in sein nicht minder verwerfliches Gegentheil umgeschlagen.

Während Oulibicheff nur seinen Enthusiasmus für die Kunst und die feinere Bildung eines Weltmannes, sonst aber nur unzulängliche Behelfe auf das biographische Feld mitgebracht, erschien, mit ganz anderm Rüstzeuge versehen, und daher auch mit ganz anderem Erfolge O. Jahn auf diesem Gebiete. Umfassende classische Bildung, gründliche Kenntniß der Tonkunst nicht minder wie der Werke Mozarts selbst, außerordentlich feiner aesthetischer Takt, neidenswerthe Begabung, seinen Gedanken und Empfindungen auch den klarsten, präcisesten Ausdruck in Wort und Schrift zu verleihen, riesige Arbeitskraft in Bewältigung aufgespeicherten enormen Materiales schufen

Nach einem eben so wohl erwogenen als fest eingehaltenen Plane führt Leopold Mozart seinen Zögling, der Begabung entsprechend, zwar im rapidesten Laufe, aber ohne eine Stufe zu überspringen, zur vollen Meisterschaft empor; kein technisches Mittel seiner Kunst, kein Zweig derselben auf kirchlichem und weltlichem Gebiete wird ihm erlassen, die größte Genialität der Anlage, die spielendste Leichtigkeit der Auffassung hält den umsichtig klugen Mann nicht ab, mit schulmeisterlicher Pedanterie auf strengster Schulung durch unausgesetzte Studien und Uebungen zu bestehen.

---

vereint hier ein Werk, welches als das schönste Denkmal, das man Mozart und als eines der schönsten, die deutscher Forschergeist sich selbst gesetzt hat, betrachtet werden muß. Eine der edelsten, wenngleich minder beachteten Zierden dieser Musterbiographie bildet jene schonende Milde, jene allseitige Gerechtigkeit und Billigkeit, mit der in ihr Menschen und menschliche Verhältnisse, Künstler und Kunstwerke beurtheilt werden, Autoren-Tugenden, wie sie nur ächte humanistische Bildung zu üben vermag, und die gar sehr gegen jenes leidenschaftlich einseitige Parteiwesen absticht, das jetzt nur zu häufig auf dem Felde musikalischer Kritik gang und gäbe ist.

Als würdiger Pendant zu dieser Biographie erschien Köchel's großer Mozart-Catalog, dessen nichts mehr zu wünschen übrig lassende Vollendung in jeder Hinsicht nur durch die aufopferndste Hingebung des Verfassers an die Sache und die unabhängige Stellung desselben ermöglicht ward, welche es ihm erlaubte, die nach allen Richtungen der Windrose in Europa zerstreuten, noch vorhandenen 440 Autographen des Meisters an Ort und Stelle aufzusuchen und behufs der genauesten Prüfung derselben längere Zeit daselbst zu verweilen. Wer etwa Lust hat, von dem Umfange und der Mühseligkeit dieser Arbeit, die nur ihrer Verdienstlichkeit gleichkommt, sich einen annähernden Begriff zu machen, der möge, das Werk zur Hand nehmend, beispielshalber nur summarisch die Hunderttausende von Takten überschlagen, die Köchel in den Originalmanuscripten oder beglaubigtsten Abschriften aufs genaueste abzählen mußte, um den Besitzer des Cataloges in den Stand zu setzen, bei jeder Ausgabe eines Mozartschen Tonstückes die Controle über dasselbe in Bezug auf Integrität oder Verstümmlung üben zu können.

Jahns und Köchels Werke sind der Art, daß sie wohl durch einzelne Berichtigungen und Zusätze verbessert, sonst aber für alle Zukunft nicht mehr überboten werden können.

Aber er that noch mehr und setzte seinem Erziehungswerke dadurch die Krone auf, daß er mit nie genug zu lobender Unparteilichkeit das heranreifende Genie, es gleicherweise vom Marke des Nordens wie dem Dufte des Südens nährend, mit den verschiedenartigsten Stylgattungen deutscher wie italienischer Meister, älterer wie neuerer, innig vertraut gemacht und so diesen von der Natur schon im reinsten Ebenmaß präformirten Genius vor einseitiger Bildung, manierirten Geschmackrichtungen glücklich bewahrt hat. Wenn es wahr ist, daß eine der neidenswerthesten Vorzüge Mozarts nicht blos in dem Vereine aller Künstlertugenden, sondern vor allem in dem schönsten harmonischsten Gleichgewichte dieser selbst unter einander besteht, so hat auch dies die Welt Leopold Mozart zu danken.

Und wie herrlich lohnte Anfangs das Geschick all' diese Bemühungen nie rastender Vatersorge! Als er mit seinem kaum achtjährigen Kinde die Welt bereiset, hätscheln gekrönte Häupter den kleinen Götterliebling auf ihrem Schoße, gerathen Künstler in Extase, schreiben Gelehrte über ihn, sticht man ihn in Kupfer, dirigirt er noch in der Bubenmütze bereits eine von ihm selbst componirte Messe, balgen sich italienische Impresarii um die Ehre, von ihm eine Oper zu erhaschen und mit freudigem Erstaunen sammelt der glückliche Vater nicht blos Lorbeerkränze und Ehrendiplome, sondern auch die Ducaten, die als nicht minder greifbare Beweise der Anerkennung seinem Wunderkinde von allen Seiten zufliegen.

Ja wohl, Wunderkinde! Bald sollte der arme Mann es erfahren, daß der ewig nur nach Frappantem und Pikantem lüsternen großen Welt eben auch nur das Fremdartige, Wunderliche das Anziehendste an seinem Sohne gewesen, den sie ungefähr eben so staunend angeglotzt und bewundert haben würde, wenn statt der unbegreiflichen geistigen Frühreife eine derlei physische, allenfalls ein bis auf die Brust herabwallender Bart an dem Kinde wahrzunehmen gewesen wäre.

In der That, kaum daß Mozart die Kinderschuhe ausgetreten, begann jenes Martyrium, das ihn während der ganzen Dauer seiner dornenvollen Bahn nicht mehr verlassen sollte, schon an der Stätte seiner Geburt, in Salzburg selbst.

Es war eine der widrigsten Fügungen, daß damals Fürst Hieronymus Colloredo auf den Salzburger erzbischöflichen Stuhl zu sitzen kam, ein Mann, der rohen Sinnes und filzigen Naturells gerade das Widerspiel eines Mäcens, wie er sein sollte, darstellte. Unfähig, auch nur im entferntesten den Glückswurf, den er mit Mozart, Vater und Sohn, gemacht, zu erkennen, verachtet und verfolgt er sie Beide, schmeichelt dem genialen und dabei so anspruchslosen Jünglinge, der sich bereits mit nicht mehr zu hemmendem Schöpfungsdrange in allen Fächern seiner Kunst mit Meisterschaft erprobt, nur dann, wenn er etwas von ihm braucht, zahlt ihm aber nie einen Kreuzer dafür, tractirt ihn wie den niedrigsten Knecht mit Schimpfworten und läßt endlich den gegen solche Mißhandlungen empört sich Auflehnenden durch seinen Haushofmeister mit einem Fußtritt vor den H...... zur Thüre hinaus und aus seinen Diensten werfen.

Aber auch die übrige Welt, in die ihn der Vater, der Salzburger Misere satt und in richtiger Vorahnung einer Katastrophe derselben, tastend hinausgeschickt hatte, verschließt sich dem jungen Manne, der nur Kopf und Herz auf dem rechten Flecke, sonst aber weder vortheilhaftes Aeußeres noch einschmeichelnde Manieren besitzt, von Tag zu Tag mehr; nach Paris, wo man ihn einst so bewundert und nun — vergessen hat, kommt er nur, um dort die treue Begleiterin, seine Mutter, zu verlieren, doch auch in Deutschland pocht er vergebens an die Thüren geistlicher und weltlicher Fürsten und einflußreicher Mäcene um eine bescheidene Anstellung. „Ist noch zu jung, soll erst was Rechtes lernen, soll nach Italien gehen“, mit

diesen und ähnlichen Redensarten wird er allenthalben abgespeist; vergebens ruft er, von Indignation und gerechtem Stolz zugleich erfüllet, aus: „Man prüfe mich, man stelle die ersten Meister meines Faches mir gegenüber, ich nehme es mit jedem auf.“ So geht ein Jahr nach dem andern während dieser Geld verzettelnden, Lebensmuth und Selbstvertrauen raubenden Experimente für den jungen Mozart verloren; da führt ihn endlich, nachdem er aus den erzbischöflichen Diensten gestoßen worden, sein Verhängniß zum bleibenden Aufenthalt nach dem ihm bereits bekannt und liebgewordenen Wien.

Diesmal schien das Geschick wieder gut machen zu wollen, was es bisher versäumt, denn Alles wohl erwogen, war diese Residenz unter allen übrigen für diese Künstlerindividualität der geeignetste Boden; waren aber, als er ihn betrat, gleich geeignet auch die Zeit und die Zeitgenossen daselbst?

Die Geschichte seines Wiener Aufenthaltes gibt Antwort darauf.

Wohl fand Mozart dort jene südlich lebenswarme Sinnlichkeit, jene gemüthliche Geselligkeit, wie sie den Neigungen seines Herzens — und ein im Vergleich gegen die engbrüstigen Salzburger Verhältnisse weit freieres, großartigeres, durch Josephs Reformen auch in politischer Beziehung bedeutungsvolles öffentliches Leben, wie es den Capacitäten seines Kopfes entsprach. Aber sein Unstern wollte, daß er so wie früher an dem Erzbischofe in Salzburg nun auch an dem Kaiser in Wien nicht den geeigneten Mann finden sollte, was um so mehr zu beklagen, da es bei letzterem nur ein Bischen mehr Einsicht in das Wesen der Kunst und in den seltenen Geist, den das Geschick ihm zugeführt, bedurft hätte; denn weder an Willen noch an Macht gebrach es diesmal und auch andere Umstände waren günstig.

Kaiser Joseph war, so wie in allem, so auch auf dem Gebiete der Literatur und Kunst vom redlichsten Willen beseelt.

Bereits hatte er eine Nationalschaubühne begründet und die besten Kräfte für dies Institut, das seinen herrlichen Glanz bis in die Gegenwart zu bewahren gewußt, geschaffen. Auch auf musikalischem Gebiete war er, wie so mancher seiner Vorfahren auf dem Throne, in der Theorie gründlich musikalisch gebildet, sang sehr hübsch, componirte zuweilen selbst, ja noch mehr, ihm schwebte als Ideal neben der deutschen Schaubühne auch eine deutsche Oper vor und daß Mozart der prädestinirte Genius gewesen, dieses Ideal allmählich zu verwirklichen, hatte dieser bereits durch seine „Entführung" bewiesen.

Aber Josephs einseitiger musikalischer Geschmack machte Alles scheitern. Es ist psychologisch interessant, daß dieser geschworne Feind traditionellen Herkommens, dieser auf andern Gebieten geradezu revolutionär zu nennende Regent auf musikalischem Gebiete die Fesseln des italienischen Geschmackes nicht abzustreifen und, befangen in dieser Richtung, es gar nicht zu ahnen vermocht hat, welche Geister, bereits auf der vollen Sonnenhöhe ihrer Kunst oder auf dem Wege zu ihr, seinen Kaiserhof umgaben. Während ihm Salieri „Alles ist", wie Mozart im Mißmuthe dem Vater schreibt, denkt er gering von Gluck, gering von J. Haydn, nergelt an Mozarts Opern herum, sein Kammerdiener ist sein musikalisches Factotum und Arrangeur seiner schlecht bestellten Kammermusiken und als Mozart, der Zurücksetzungen müde, Wien und ihm den Rücken kehren will, sucht er ihn endlich durch einen fixen Gehalt zu fesseln, stellt dann aber eben diesem Kammerdiener das Ausmaß desselben anheim, den dieser kärglich genug, aber der Sparsamkeit seines kaiserlichen Herrn augendienerisch entgegenkommend, auf 800 Fl. limitirt, ein Jahresgehalt, von dem Mozart selbst, da man ihm von Seite des Hofes fast gar keine Aufträge gegeben, mit treffender Ironie gesagt: „Zu viel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte." Er hätte noch hinzu-

setzen können zu wenig für das, was ich brauche und Mozart brauchte leider bei seinem wunderlichen Haushalt nicht wenig *). So sah sich denn der Meister zu seinem Unglücke und zum unermeßlichen Verlust für die Kunst während eines zehnjährigen Aufenthaltes in der Residenz größtentheils darauf angewiesen, gleich dem Thiere des Feldes von der Beute des Tages zu leben und materielles Wohl oder Wehe von dem vielköpfigen Ungeheuer, Publicum genannt, zu erwarten, das in Wien zu Mozarts Zeiten eine ganz eigenthümliche Physiognomie dem Beobachter darbot.

---

*) Hypergenial war in der That dieser Haushalt und läßt es erklären, ja theilweise entschuldigen, wenn sich im Publicum, bis fast in neueste Zeit herauf, die abenteuerlichsten, nicht immer ehrenvollsten Vorstellungen, die erst durch Jahn ihre Correctur erfahren, festgesetzt hatten. Man kann gerechterweise Mozart weder einen Schlemmer noch Wüstling, gelegenheitliche kleine Excesse abgerechnet, wohl aber einen Meister im Verzetteln des Geldes, das er verachtete, nennen. Was Sultan Saladin an Herrschern gerühmt, was an Kunstmäcenen eine Tugend, an Künstlern und Familienvätern hingegen ein Laster, oder gelinder gesprochen, ein Unglück ist — „Hände wie ein Sieb"; auch Mozart konnte leider sich ihrer rühmen. Hatte er Geld, zerfloß es, ohne wesentlicher Erleichterung für sich und die Seinen, wie Wasser, dann war er alsbald wieder auf dem Trocknen. Er wohnt einmal so nobel zur Miethe, daß diese die Hälfte seiner Besoldung verschlingt, muß aber ein andermal, um sich und seine Frau vor Frieren zu schützen, durch die Zimmer tanzen, da er für den Augenblick nicht einmal so viel Kleingeld besitzt, um sich Feuerung, mit der ihm mitleidig sein Diener aushilft, kaufen zu können; er kleidet sich so gewählt, daß Clementi, als er ihn zum erstenmale im Vorzimmer des Kaisers gewahrt, ihn für einen Kammerherrn hält, reitet in den Prater gleich einem Cavaliere, ist aber alsbald wieder in Händen von Wucherern, von denen er sogar einmal eine Partie Tuch statt baarem Gelde nehmen muß; läßt sich, mehr als gutmüthig, von dem schamlosen Clarinettisten Stadler goldne Uhr und Silberzeug entwenden, drückt einem armen Teufel von Musikus mit fürstlicher Freigebigkeit Ducaten in die Hände, um dann wieder in äußerster Noth seine Freunde mit der Bitte anzugehen, ihm um Gotteswillen nur mit einigen Gulden zu helfen, kauft aber sofort wieder einen Reisewagen 2c. 2c. — Kein Wunder, daß der Lebensnachen, der auf so unruhig bewegter Fluth dahin trieb, vor der Zeit zerschellte.

Kaum noch berührt von jenem erwachenden Culturleben, wie es damals im Herzen Deutschlands sich zu regen und bereits selbst die mittleren Schichten zu durchdringen begann, in der Nachbarschaft wilder Stämme, der Ungarn und Türken, deren Fluthen vor nicht gar langer Zeit bis selbst an die Thore der Residenz gebrandet, war die Bevölkerung Wiens in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zwar von jenem spezifisch heitern und lebensfrohen, sinnlich behaglichem Naturell, dessen Spuren selbst die ernste Gegenwart noch nicht ganz zu verwischen vermocht hat, sonst aber in Bezug auf geistige Bildung und Geschmack eine der krassesten, crudesten Europa's. Wer der über allen Begriff platten Späße der damaligen Volksmuse, die ihren Wiederschein selbst noch in die ätherische „Zauberflöte" geworfen oder des rohen Lieblingsschauspieles der damaligen Wiener, „die Hetz" genannt, sich erinnert, wo wilde Bestien kämpfend sich zerfleischten, wird diesem Urtheile beipflichten müssen.

Ganz einen andern Anblick boten jene adligen Familien und bessern bürgerlichen Häuser dar, die sich damals gerade aus dem Wuste ererbter Uncultur empor zu arbeiten begannen. Hier herrschte wirklich jener glückliche, den Musen und Grazien so günstige Zustand, wie man ihn noch überall an den, den großen Perioden der Literatur und Kunst nahe liegenden oder bereits schon von ihren Strahlen beschienenen Generationen wahrgenommen hat, wo die Menschen das Bedürfniß höherer Geistescultur und die Seligkeit, die die Befriedigung derselben gewährt, zu gleicher Zeit empfinden, aber noch nicht übersättigt und abgestumpft für alles Große und Schöne auf diesen Gebieten, zwar noch nicht die hoffärtige, brillenbewehrte, kritische Nase, dafür aber ein empfängliches Herz, einen gesunden, offenen Sinn mitzubringen pflegen. Namentlich galt dies von der Tonkunst, deren Residenz während ihrer goldnen Epoche zu sein, Wien offenbar vom Geschicke bestimmt und hierzu auch vorbereitet worden war.

Es ist allbekannt, wie schon in früher Zeit, besonders aber seit Kaiser Leopold I., die Tonkunst am österreichischen Hofe mit wahrhaft kaiserlicher Munificenz nicht blos gepflegt, sondern selbst von den einzelnen Familien-Gliedern mit Kenntniß und Geschick auch ausgeübt ward. Enorme Summen wurden auf die Hofkapelle, auf die Oper, auf die Herbeiziehung ausgezeichneter Tonsetzer, oder berühmter Virtuosen verwendet*). Und wie denn der Erfahrung gemäß, jede von Oben, sei's im Guten, sei's im Bösen ausgestreute Saat nicht zu säumen pflegt, hervorzuschießen und ihre Früchte zu tragen, so hatte auch hier das vom Kaiserhofe auf musikalischem Gebiete so glänzend und so anhaltend gegebene Beispiel derart auf den Adel und die gebildeteren bürgerlichen Kreise Wiens aneifernd und vorbereitend gewirkt, daß Mozart, kaum daß er in diese Residenz gekommen und dort ein wenig warm geworden war, sein Talent allenthalben — den Kaiser ausgenommen — aufs freudigste anerkannt, und sich mit einem Kreise von Bewunderern und Verehrern umgeben sah, aus denen man nur Namen, wie die Fürsten Liech-

*) Schon unter Kaiser Max I. beginnt jene liebevolle Pflege der Tonkunst am Oesterreichischen Hofe, die in der Periode von Ferdinand III. bis Maria Theresia ihren Culminationspunkt erreichte. Ferdinand III. und Leopold I. componirten selbst; von letzterem bewahrt die Hofbibliothek nicht weniger als fünf und sechszig Compositionen, darunter acht vollständige Opern. Wie sehr durch dies Beispiel vom Throne herab die Liebe zur Musik unter dem hohen Oesterreichischen Adel sich zu verbreiten begann, zeigt wohl am deutlichsten eine Stelle des Wiener Diarium vom 17. Mai 1724 (mitgetheilt von L. v. Köchel in seiner instructiven Schrift über die Pflege der Tonkunst am Oesterreichischen Hofe), die Aufführung der Oper Caldara's: Eurystheus am Hofe Carl VI. betreffend. Nicht blos die agirenden, singenden und tanzenden Personen bestanden aus dem höchsten Adel, darunter auch die Töchter Carl VI., Maria Theresia und Marianna; selbst das Orchester war aus Fürsten, Grafen und Baronen zusammengesetzt; so strichen z. B. Fürst Lobkowitz und Graf Lamberg Violine, Graf Herberstein und Hardegg das Violoncell, Graf Longhi Contrabaß, Graf Cavriani und Baron Figher bliesen Fagott, Graf Lengheim Oboe ꝛc. ꝛc.

tenstein, Auersperg, Lichnowsky, Lobkowitz, Kaunitz, Bathyány, Dietrichstein, Schwarzenberg so wie die Familien Fries, Ploier, Wetzlar, Braun, Greiner, Keeß, Born, Sonnenfels zu nennen braucht, um in ihnen die Elite der damaligen Wiener Gesellschaft durch Geburt oder Bildung zu erkennen. Es ist eben so charakteristisch wie für beide Theile ehrenvoll, daß viele dieser sonst so exclusiven Kreise dem jungen Künstler Zutritt zu ihrem häuslichen Heerd gestattet, ja einige derselben, wie Fürst Lichnowsky, Graf Hatzfeld, Gräfin Thun, der jüngere Baron Jacquin, intime Freundschaft mit ihm geschlossen hatten.

Solchergestalt war der Boden beschaffen, den zum Wohl und Wehe der seiner Vollendung entgegen reifende Meister nun betreten sollte. Diese, dem Leser hier in kurzen Umrissen gebotene Kenntniß des Terrains reicht aber, wenn man die fremdartigen Geschicke, die Mozart mit und ohne eigenem und Anderer Verschulden in dieser Beziehung ereilten, einigermaßen gerecht beurtheilen will, bei weitem nicht aus, falls man nicht auch dieses Künstlers eigene Persönlichkeit mit in Anschlag bringt.

Man schildert Mozart als Menschen mit zwei Worten, wenn man ihn den liebenswürdigsten wie liebebedürftigsten aller Künstler der Neuzeit nennt. Es pflegt aber dieser sogenannte liebenswürdige Charakter der Wesenheit nach nur zu häufig auf einem Mangel zu beruhen, der für das Erdenwohl des damit Behafteten verhängnißvoll wird: dem Mangel an einem gesunden Egoismus, jenem instinctartigen Triebe, den die Natur den Menschen vom Fürsten bis zum Bauer und Bettler herab nicht minder wie den Thieren zum „Kampf ums Dasein" als nothwendige Schutzwaffe mitgegeben, aber leider aus unbekannten Gründen nur zu oft gerade jenen, wie aus einer besseren Welt in die unsere hereingeschneiten holden Wesen, jenen hohen Dichter- und Künstlergenien versagt hat, denen man, als schwachen Dank für die Himmelsgaben, mit welchen sie uns

beschenkt, noch am liebsten einen recht tüchtigen Antheil an den Schätzen dieser Erde, an Geld und Gut, gegönnt haben möchte.

Andererseits bringt es aber schon die Natur jedes ächten Dichter- und Künstlerlebens, durch die unaufhörliche Beschäftigung der Phantasie und das dadurch bewirkte allmähliche Uebergewicht desselben über den kalt rechnenden Verstand mit sich, daß diese geistig sonst so bevorzugten Wesen die Menschen mit denen, die gegebenen Verhältnisse, unter denen sie leben, meistens nicht richtig zu würdigen und daher gar nicht im Stande sind, ihren Vortheil, selbst wenn sie ihn zur Richtschnur ihrer Handlungen machen wollten, zu erkennen und die passenden Wege, ihn zu erreichen, auch einzuschlagen. Die Literatur- und Kunstgeschichte liefert fast auf jeder Pagina traurige Belege für dieses Factum; auch Mozart litt im eminentesten Maße an diesem im Grunde ehrenvollen Doppelgebrechen des Unvermögens, seitens seines Kopfes und Herzens, die Welt zu seinem Vortheile auszubeuten, und diesem Umstande ist wohl auch vorzüglich das theilweise Mißlingen seiner Sendung hienieden zuzuschreiben. Wer den Muth hat, möge die Vorsehung, die Weltordnung, das Fatum oder wie er's nennen will, anklagen, aber jedenfalls nicht den Kaiser, die Wiener oder Mozart allein.

Betrachtet man diesen hingegen zur Zeit, als er aus den erzbischöflichen Diensten und in die Welt gestoßen, Wien zum bleibenden Aufenthalt erkor, lediglich vom Standpunkte seiner Kunst, so galt doch wahrhaftig das: „Sattle gut und reite getrost!" von Niemand mehr als von ihm und es war nur richtiges Gefühl eignen Werthes, wenn er, allen Abmahnungen des besorgten Vaters zum Trotz, aufs Gerathewohl ohne sonstige Berufung oder Anstellung sich muthig in die Strömung des Residenzlebens warf. Mozart war damals nicht blos im vollständigsten Besitze aller Vorbedingungen und technischen Behelfe, mit einem Worte Meister seiner Kunst, sofern sie als Handwerk

erscheint — er war es ja seiner eigenen Aeußerung nach bereits im 13. Jahre — er hatte auch, was das wichtigste, bevor er nach Wien übergesiedelt, durch eine außerordentlich große Zahl von Werken in allen Zweigen kirchlichen und weltlichen Gebietes, in harmonischer Entwickelung seines Genius, stets auf höhere Stufen der Schöpferkraft gelangend, sich wie in geheimer Ahnung darauf vorbereitet, um in der Glanzperiode seines Wirkens und Schaffens in Wien allenthalben in Kirche, Opernhaus, Concertsaal, Kammer als Gesetzgeber des Schönen, als Vollender dessen, was durch die Jahrhunderte in der Tonkunst herangereift war, aufzutreten.

Leider waltete damals in der Hauptstadt ein eigenthümlicher Unstern gerade über dem wichtigsten Gebiete seiner Kunst, der kirchlichen ob, wo besonders zwei Maßregeln des Kaisers ihr wesentlichen Schaden, freilich ohne Wissen und Wollen desselben, zugefügt. Es waren dies die Klosteraufhebung, wenigstens größtentheils gerechtfertigt durch die unglaubliche Ueberwucherung dieser Institute im damaligen Oesterreich*) und das durch nichts zu rechtfertigende Verbot der figurirten Kirchenmusik in Wien, doppelt ungerecht und gehässig durch die Ausnahme, die der Kaiser dabei für seine Hofkapelle gemacht. Hätte er doch diesen Willküract mindestens für die Nachwelt dadurch einigermaßen vergütet, daß er Mozart, statt mit Contratänzen für seine Redoute, lieber mit Kirchenwerken für seine Kapelle beauftragt hätte!

---

*) In der Umgebung des Geburtsortes des Verfassers, einem Städtchen an der Donau in Niederösterreich, zählte man kurze Zeit vor der Klosteraufhebung unter Joseph auf dem Umkreise von nur 3 Wegstunden, bei einer Stadt- und Landbevölkerung von höchstens 25000 Seelen, folgende Klöster: Benedictiner-, Chorherren des heil. Augustin, Dominikaner-, Franziskaner-, Minoriten-, Kapuziner-, Serviten-, Carthäuser-, Jesuiten- und ein Frauenkloster.

Leider geschah dies nicht, weder von seiner, noch anderweitig von clericaler Seite, und so kam es, daß ein Genius, der nie mehr wiederkehrt, gerade das Höchste und Beste, was er den Menschen zu bieten vermocht hätte, wieder mit ins große Jenseits hinübergenommen. Wer es weiß, daß zu allen Zeiten von den größten Meistern auf religiösem Gebiete das Größte geleistet worden und der Natur der Sache nach auch nur hier geleistet werden konnte, wird es immer bejammern müssen, daß Mozart, minder glücklich als Raphael und Michelangelo keinen erleuchteten Kirchenfürsten, keinen offenen Tempel gefunden, um ihn gleich jenen mit unsterblichen Werken zu schmücken, er, der den Kirchenstyl „sein Lieblingsfach" genannt, und den vollen Beruf dazu schon als Jüngling durch vortreffliche Werke und zuletzt durch das Ave verum und das Requiemfragment so entschieden bekundet hatte.

Es blieben also Mozart zur Entfaltung seiner immensen Begabung nicht minder wie zur Deckung seiner physischen Bedürfnisse nebst gelegenheitlichen Arbeiten für die Kammer vorzüglich nur Opernhaus und Concertsaal übrig.

Seien wir gerecht. In Bezug auf die Oper hat Mozart ein günstiger Stern geleuchtet; trotz einzelner Mißgriffe in der Wahl der Textbücher war es ihm gegönnt, alle die Hauptfächer derselben, das tragische wie das heroische, das burleske und feinere komische Genre, die traditionelle italienische wie die theilweise von ihm geschaffene deutsche Richtung durch unsterbliche Meister- und Musterwerke zu verherrlichen.

Forscht man aber nach dem Antheil, den diese der Natur der Sache nach nicht zahlreichen Schöpfungen damals an der Verbesserung der materiellen Existenz des Meisters oder mindestens an der Vermehrung seines Ruhmes gehabt, so sinkt auch hier das Resultat zu einem spärlichen, kläglichen herab, selbst wenn man keine Parallele in dieser Hinsicht mit viel-

genannten Operncompositeuren der Gegenwart ziehen wollte. Für die Zauberflöte erhielt er bekanntlich gar nichts, Entführung, Figaro, Don Juan wurden mit der damals üblichen Summe von 50 – 100 Ducaten abgefertigt; die Entlohnung für die im Auftrage des Kaisers geschriebene Cosi fan tutte ist bei der Sparsamkeit desselben schwerlich eine kaiserliche gewesen; selbst das Honorar für Titus von Seite der böhmischen Stände scheint, einem Briefe nach zu schließen (Nohl, Seite 470), nicht gleich liquid geworden und erst kurz vor Mozarts Tode ausbezahlt worden zu sein.

Doch selbst die Befriedigung des Ehrgeizes, dieses bei jedem ächten Künstler weit wirksameren Spornes als Geld und Geldeswerth, ward dem Meister für diese seine jetzt so viel bewunderten Werke, nur im spärlichen Maße, dafür aber desto reichlicher nichtswürdige Theaterkabalen, Kränkung, Zurücksetzung in der Residenz zu Theil, wo nicht blos der Kaiser, auch der Adel in Bezug auf die Oper noch ganz in der wälschen Richtung befangen sich zeigten, wo, nachdem die projectirte deutsche Oper in die Brüche gegangen, italienische Impresarii, italienische Gurgeln die Bühne beherrschten. Es ist notorisch, daß selbst Figaro und Don Juan in Wien anfangs kaum mehr als einen succés d'éstime errangen, und sich gegen Axur, Una cosa rara auf die Länge nicht zu behaupten vermochten.

So blieb denn Mozarts Muse, immer mehr eingeschüchtert und in ihren, anfangs so hoch gespannten, Erwartungen getäuscht, vorzüglich auf den Concertsaal und das Instrument, das schon von Kindheit an eine so wichtige Rolle in seinem Leben spielen sollte, beschränkt und in der That bewirkte die für die damaligen Zeiten außerordentliche Bravour seines Clavierspieles, der wundervolle Zauber seiner Improvisationen, der unversiegbare Reichthum stets neuer Ideen und Formen die seine Clavierconcerte boten, daß dieses eben so ungewöhnliche

wie anziehende Schauspiel die Wiener, den Adel vor Allem, in lichten Schaaren zu diesen öffentlichen Concerten zog und er von Einnahmen zu 1000 Fl. und darüber dem Vater berichten konnte.

Aber auch hier versiegte mit dem Reize der Neuheit auch diese Einnahmsquelle nach und nach und Mozart sollte alles Ernstes erfahren, was er einst scherzend den Wienern vorgeworfen: „Daß ihr Enthusiasmus gern abschießt.“ Die Clavierconcerte beginnen allmählig aus dem von ihm selbst angelegten chronologischen Verzeichnisse seiner Werke zu verschwinden, nur verspätet findet sich noch ein einzelnes aus seinem Todesjahre, das durch den unverkennbaren Stempel gefaßter Resignation und kaum unterdrückter Wehmuth wie ein letztes Lebewohl an jene Räume erscheint, die er, ihnen im Concert und Symphonie seine edelsten Früchte spendend, früher so oft vom Beifallssturme einer Kopf an Kopf gedrängten Menge wiederhallen gemacht hatte.

In letzterer Zeit scheinen nebst der wankelmüthigen Menge, die Theater und Concertsaal zu füllen pflegt, auch der Kreis adeliger Freunde sich gelichtet zu haben, die allzeit getreuen Lichnowsky und Thun etwa ausgenommen, von denen aber keiner, trotz all ihrer Bewunderung für Mozarts Genie, auf den Gedanken gerathen war, ihn durch einen fixen Jahresgehalt, wie später Beethoven, gegen die Launen der Welt sicher zu stellen.*)

---

*) Als hätten Oesterreich und namentlich Wien nicht ohnedies schwer genug an dem Vorwurf zu tragen, daß man einen Genius wie Mozart verkommen ließ, glaubt man, allen Berichtigungen zum Trotz, noch immer, um eine Parität der beiden Dioskuren selbst von der Seite zu erzielen, auch ein Uebriges thun und Beethoven darstellen zu müssen, wie er in der „Phäakenstadt“ halb verhungert sein Dasein beschließt.

Selbst die „Allgemeine Zeitung“, ein Blatt, das doch, sollte man meinen, einen alten Ruf und journalistisches Decorum zu wahren hat, enthielt vor nicht gar langer Zeit bei Gelegenheit der von Nohl herausgegebenen Briefe

Und so sinkt denn der unglückliche Meister die letzten Jahre seines Lebens immer tiefer in all die häusliche Misere, wie sie mit gänzlich zerrütteten Vermögensverhältnissen verknüpft zu

---

Beethovens einen gehässigen Artikel und in selbem unter anderem folgenden Passus: „Wie Mozart, mußte auch Beethoven in seinen letzten unendlich umdüsterten Lebenstagen die Hände, Almosen heischend, nach England hinüberstrecken. Noth und Entbehrung wachsen von Jahr zu Jahr; von Jahr zu Jahr steigert sich die schöpferische Thätigkeit, aber was helfen ihm diese von der Nachwelt jetzt so bewunderten Werke? Die Erfolge für ihren Urheber bleiben so winzig, daß sie seine Noth nicht zu lindern vermögen. Kinsky, Lichnowsky (?) und sein Schüler Erzherzog Rudolph sichern ihm contractlich einen Gehalt von 4000 Fl. zu, leider starben Kinsky und Lichnowsky unerwartet schnell, die Familien hielten sich nicht für gebunden, die geleistete Zusage zu erfüllen, und der Erzherzog und Cardinal-Fürstbischof, dem er fortwährenden Unterricht gab, war ja zu arm, um seinen Lehrer besolden zu können!"

Wäre auch nur ein Funke von Wahrheitsliebe bei Leuten, die dergleichen in den Tag hinein schreiben, zu finden, so müßten folgende actenmäßig erhobene Thatsachen nach Art eines Sturzbades auf sie wirken.

Um Beethoven Oesterreich zu erhalten, hatten sich Erzherzog Rudolph, Fürst Ferd. Franz Jos. Kinsky und Fürst Franz Jos. Lobkowitz im Jahre 1809 contractlich zu einer jährlichen Subvention von 4000 Fl. Bancozettel unter der einzigen Bedingung verbindlich gemacht, daß der Meister seinen bleibenden Aufenthalt in diesem seinem Adoptiv-Vaterlande nehme.

Da erschien in Folge der andauernden Unfälle, die der Staat erlitten, das verhängnißvolle Patent vom Jahre 1811, wodurch die Bancozettel auf den fünften Theil ihres Nennwerthes herabgesetzt und die vertragsmäßigen Zusagen aus früheren Epochen, diesem Staatsbankerott entsprechend, nach einer bestimmten Scala reducirt wurden.

Dennoch hatten sich obige drei fürstlichen Personen gleich nach dem Erscheinen des Patentes bereit erklärt, den in Bancozetteln zugesagten Betrag auch voll in den neuen Einlösungsscheinen auszubezahlen. Der Erzherzog hielt unverbrüchlich dies sein Versprechen; doch Fürst Kinsky starb schon ein Jahr darauf plötzlich durch einen Sturz vom Pferde, bevor er die nöthigen Aufträge zur Ausführung dieser Zusage an seine Kasse gegeben hatte. So entstanden langwierige Verhandlungen mit der Vormundschaft der minorennen fürstlichen Erben, die später durch das Vorwort des Erzherzogs auf eine jährliche Summe von 300 Fl. beglichen wurden.

Auch Fürst Lobkowitz, dessen Vermögensverhältnisse sich mittlerweile sehr zerrüttet hatten, und von dem man bisher immer geglaubt, er sei con-

sein pflegt. Todesahnungen und „schwarze Gedanken“, wie er es nennt, verdüstern allmählich den Geist des früher so kindlich heiteren Mannes und mitten unter Späßen voll auserlesener Albernheit, die er, als sicherstes Zeichen des traulichsten, glücklichsten, ehelichen Verhältnisses, an sein geliebtes Weibchen schreibt, rollen Thränen auf das Papier und bekunden nur zu sehr, was in seinem Innern vorgeht.

Auch seine Muse erlahmt inmitten dieser Trostlosigkeiten, er fühlt sich, seinem eigenen Geständnisse nach, kaum mehr im Stande, die dem Könige von Preußen versprochenen Quartetts zu beendigen; sonst bringt er sich noch kümmerlich mit Elementar-Unterricht am Clavier durch*), verfertigt Canons, mitunter trivialster Gattung — hoc genere petulantis joci se reficiens, wie Plinius von ähnlichen „Erholungen“ des Parrhasius sagt, —

---

tractbrüchig geworden, schloß, wie die neuesten Nachforschungen des Ritter v. Koechel dargethan, den 9. April 1815 mit Beethoven einen Vergleich zur Ausbezahlung des unterdessen aufgelaufenen Guthabens von 1000 Fl. Conv.-M. und einer Annuität von 280 Fl. Conv.-M., so daß sich also durch alle diese Erhebungen das bestätigt, was Beethoven ja selbst in einem Briefe an Ries vom 8. März 1816 gesteht, daß sein fixer jährlicher Gehalt 3400 Fl. Einlösungsscheine (= 1360 Fl. Conv.-M. Silber = 952 Thlr. preuß.) betragen habe. Dieser Jahresgehalt in Verbindung mit den bedeutenden Honoraren, die ihm für seine schon bei seinen Lebzeiten geschätzten Compositionen die Verleger boten — „sie zahlen mir, was ich verlange,“ hatte der Meister selbst sich brieflich gerühmt — machten es ihm, trotz seines wenig geordneten Haushaltes und der kostspieligen Subvention seines regellosen Neffen, möglich, letzterem eine Baarschaft von 10232 Fl. Conv.-Münze zu hinterlassen.

Gluck's Vermögen ward bei seinem Tode auf 100000 Fl., jenes J. Haydn's auf 40000 Fl. geschätzt. Mozart's Verlassenschaft bestand in einer Wittwe, zwei kleinen Kindern und — 3000 Fl. Schulden.

*) Wessen Phantasie etwa einer Nachhülfe bedarf, um die dem Autor des Don Juan vom Geschicke angethane Schmach ganz zu begreifen, der fingire sich Raphael, wie er, um nicht zu verhungern, nachdem er bereits den Vatican mit seinen Frescen geschmückt, Anfängern die gezeichneten Augen, Nasen und Ohren corrigirt, oder Goethe, nachdem er schon den Faust gedichtet, als Schulmeister mit Elementar-Unterricht sein Brot suchend.

Menuette, Contretänze, „Landlerische“ und Deutsche, darunter sogar einen mit einem „Leier-Trio“, Einlagstücke für Spieluhren, Kinderliedchen, — da wirft ihm plötzlich das Geschick, grausam und ironisch bis ans Ende, eine Fülle der würdigsten Aufgaben zu, er schreibt kurz vor seinem Tode, ja theilweise fast schon im Sterben begriffen, in rascher Folge hintereinander Ave verum, Zauberflöte, Titus, Requiem. Wie ein Alpengebirge, vom Scheidegruß der sinkenden Sonne über und über erglühend, flammt Mozart's Genius im fremdartigen Scheine noch einmal wunderbar auf, um dann für immer in Nacht zu versinken.

Es ist unabweisbar nöthig, sich alle diese Lebensmomente Mozart's, wie sie hier in möglichster Kürze und Uebersichtlichkeit zusammenzustellen versucht wurden, stets vor Augen zu halten, wenn man ihn als Tonsetzer gerecht beurtheilen oder Koechel's großen thematischen Katalog der Mozart'schen Werke, namentlich was die Wiener Glanzperiode betrifft, einigermaßen begreifen will. Diese sonderbarste aller Urkunden über das Walten und Gebaren eines Genius hienieden, aber für denjenigen, der da weiß, daß dergleichen nach Jahrhunderten nicht mehr wiederkehrt, und daher mit religiöser Gewissenhaftigkeit hätte ausgenützt werden sollen, eine der peinlichsten Lectüren, wenn er gewahrt, wie hier einzelne, unerreichbare Muster- und Meisterwerke von einer Unzahl von Bagatellen, Gelegenheits-Improvisationen, und sonstigen flüchtigen Erzeugnissen überwuchert werden, die für die Bedürfnisse des Augenblicks geschaffen, sich längst überlebt haben oder in Form und Gehalt von anderen überholt und überboten worden sind.

Nirgends tritt dies enorme Mißverhältniß der einzelnen Schöpfungen Mozart's in Bezug auf Gehalt und Werth greller hervor als in seinen Clavier-Compositionen. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung zu erklären, den Meister gegen

absichtliche oder unabsichtliche Verkennung und tief eingewurzelte Vorurtheile in Schutz zu nehmen, ist der Zweck dieses Schriftchens, dessen Wichtigkeit für die Ehre und Reputation desselben als Künstler jeder begreifen wird, der die außerordentliche Verbreitung des Claviers und der Clavierwerke unter den gebildeten Völkern der Gegenwart bedenkt. Schwerlich geht der Verfasser zu weit, wenn er, hier wiederholend, was er an einem anderen Orte schon früher einmal ausgesprochen, die Behauptung aufstellt, daß heutzutage Claviere und Clavierwerke für die Mehrzahl des in der Musik dilettirenden Publikums die allgemeine Basis nicht blos des musikalischen Genusses, sondern auch der musikalischen Kritik bilden. Nun gehören aber die Claviersonaten Mozart's und Beethoven's sowie die Clavier-Duos und Trios zu den verbreitetsten ihrer Werke, aber ominös genug, bei Mozart zugleich, mit spärlichen Ausnahmen, zu den unbedeutendsten und schwächsten, während gerade auf diesem Gebiete Beethoven die ganze Fülle und Pracht seines riesigen Geistes geoffenbart hat. Ist es daher ein Wunder, wenn bei der unermeßlichen Mehrzahl des nicht in Residenzen lebenden Publicums, dem also auch all das Herrliche, was Mozart für Kirche, Oper und Concertsaal geschaffen, unbekannt geblieben, dieser Meister als tief unter Beethoven stehend und höchstens als geeignet erscheint, daß Anfänger aus seinen Sonaten — wie aus dem Telemach französisch — ein Bischen Clavierklimpern erlernen.

Ehe wir zur Besprechung dieser Clavier-Werke Mozart's schreiten, ist es wohl nöthig, früher einen Blick auf dieses Instrument selbst und Mozart's Stellung zu demselben zu werfen.

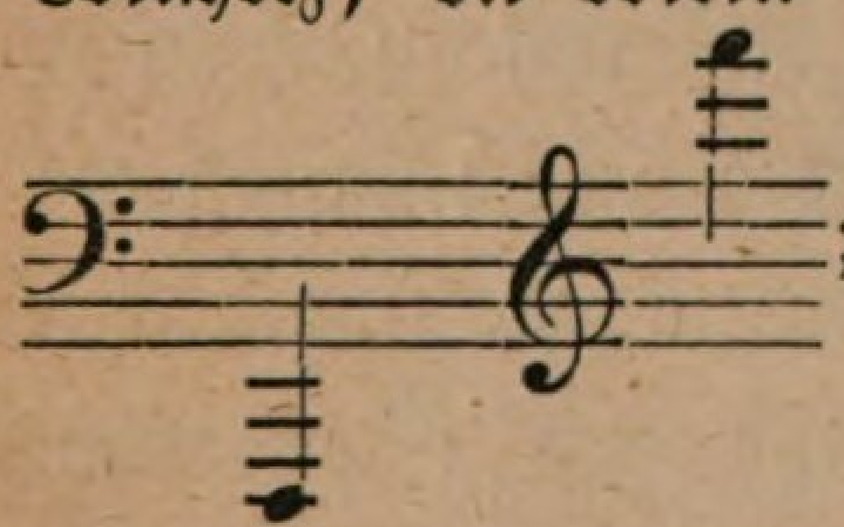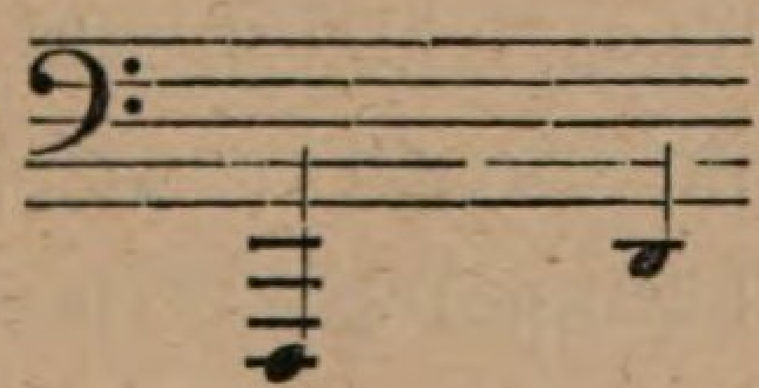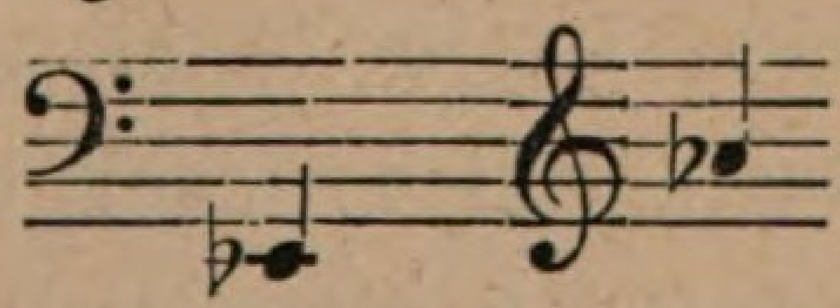
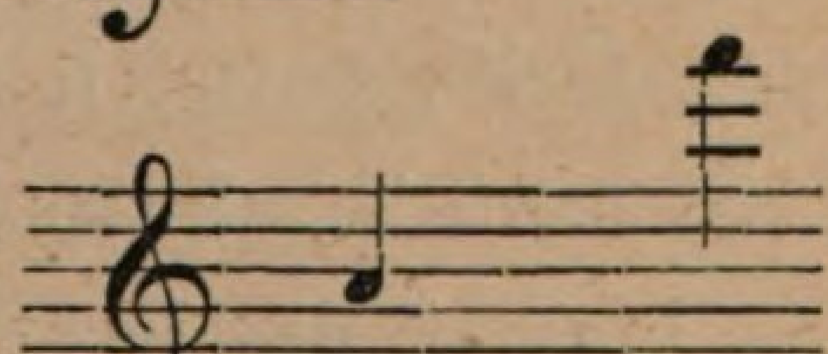
Das Clavier steht zwar der Orgel an Volltönigkeit, so wie der menschlichen Kehle und einigen Instrumenten an Ausdrucksfähigkeit nach, vereinigt aber die Vorzüge aller, da es Polyphonie wie Melodie, ja, durch den freien Gebrauch von 2 oder 4 Händen, diese sogar zu gleicher Zeit in Anwendung zu bringen

erlaubt. Es ist daher sicher nebst der Orgel das universalste der Instrumente und zugleich dasjenige, was in neuerer Zeit und schon in Mozart's Tagen durch Stein und seine Schüler am meisten vervollkommnet worden.*)

Nebst dem menschlichen Gesange, in dem die menschliche Seele am reinsten und ergreifendsten zum Ausdrucke gelangt

---

*) Nach Fischhof's Geschichte des Clavierbaues wurde von den Wiener Instrumenten der damaligen Zeit „eine angenehme Spielart, ein lieblicher musikalischer Clavierton" gerühmt.

Der Verfasser dankt der zuvorkommenden Güte des Herrn Fr. Jelinek, Secretairs des Mozarteums zu Salzburg, nähere Angaben über Mozart's eigenes Instrument, dessen er sich bei seinen Concerten in Wien ausschließlich bediente, und an dem er, nach der Aeußerung von Herrn Carl Mozart, dem älteren Sohne des Meisters, von dem es das Mozarteum zum Geschenke erhalten, mit wahrer Vorliebe hing. Es ward von dem, zu seiner Zeit berühmten Anton Walter, wahrscheinlich Anfang der achtziger Jahre verfertigt, die äußere Gestalt ist die, gegen die jetzige natürlich kleinere, Flügelform, wird von 5 ziemlich dünnen viereckigen Füßen gestützt, der Kasten von Nußbaum, dunkel röthlich-gelb, in der Claviatur die unteren Tasten von schwarzem Ebenholz, die oberen weiß und von Bein. Es umfaßt 5 Octaven von ; von  sind doppelte messingene Saiten (nicht übersponnen); vom  doppelte Stahldraht-Saiten, verlierend immer schwächer; von  3fache detto, sehr dünn. Das Instrument ist sehr leicht im Anschlage, der Ton desselben ziemlich stark und scharf und bei Anwendung des Pedals (mit Aufhebung der beiden Kniee) im Forte durchdringend, bei Anwendung der Dämpfung beim Piano hingegen überaus weich und zart. Die Dämpfung wird durch das Ziehen mit der Hand an einem Knopfe, dort angebracht, wo in neuerer Zeit das Täfelchen mit dem Namen des Verfertigers steht, bewirkt, indem gleichzeitig eine mit dem Knopfe verbundene kleine Eisenstange die Dämpfung gegen den Anschlag der Hämmer zieht.

und für den allein oder, wo er von Instrumenten begleitet auftritt, Mozart eigentlich das Schönste und Herrlichste geleistet, mußte er sich begreiflicherweise am meisten vom Claviere angezogen fühlen, auf dem er schon als Kind Triumphe in Europa gefeiert, und später als unbestritten erster Virtuose seiner Zeit gegolten, dem er, öffentlich oder für sich allein auf selbem improvisirend, seine schönsten und geheimsten musikalischen Gedanken anzuvertrauen gepflegt, und das ihn gegen das Ende seiner Bahn durch Unterricht- und Concertgeben als letzter Rettungs-Anker vor Verhungern schützen gesollt hatte.

Es ist von nicht geringer Wichtigkeit, die Ansichten Mozart's über dies Instrument, wie er es behandelte und von Andern behandelt wissen wollte, aus seinen eigenen Aeußerungen, wie sie uns überliefert worden, kennen zu lernen.

Daß er, der personificirte Genius des Schönen und Geschmackvollen, wie des Seelen- und Ausdrucksvollen in der Tonkunst, vor allem auch hier in der Behandlung des Claviers auf diese Künstlertugenden gedrungen habe, daß ihm auch hier alles phantastisch Unschöne, lediglich auf theatralische Knalleffecte beruhende, eben so ein Greuel gewesen sein mußte, wie ein kleinlich kaltes, empfindungsloses Spiel, läßt sich schon zum Voraus erwarten. Er verlangt in richtiger Würdigung der Natur dieses Instrumentes, „daß die Passagen glatt hinfließen sollen wie Oel"; verwirft die zu häufigen Sexten- und Octavengänge Clementi's, durch die nur ein „Zackwerk" entsteht als unschön, tadelt an Frl. Aurenhammer, „daß ihr der wahre, feine, singende Geschmack abgehe, daß sie alles verzupfe", an Nanette Stein hingegen eine Ueberschwänglichkeit sentimentaler Empfindelei, die sich selbst durch äußere Grimassen kund gibt, er selbst ist indignirt, wenn das Publicum von ihm, statt musikalischer Ideen und edlen Spiels, Finger-Hexereien und andere Gaukelkünste erwartet, setzt aber hingegen den kunstsinnigen

Joseph Frank durch den Vortrag der C-Moll-Phantasie, „die unter seinen Fingern ganz etwas anderes wurde", in Erstaunen. Selbst Clementi, sein Rival auf diesem Instrumente, gestand, so schön wie Mozart, mit so viel Empfindung und Geschmack habe Niemand noch gespielt.

Müssen wir daher schon Mozart's Spiel, so ferne er eigene oder fremde Compositionen vortrug, als ein in Auffassung und Vortrag gleicherweise Vollendetes uns vorstellen, so scheint hinwieder das, was er als Improvisator auf diesem Instrumente geleistet, eine der außerordentlichsten Erscheinungen, einer der höchsten Genüsse, wie sie nur je ein Genius Sterblichen geboten hat, gewesen und die beneidenswerthen Hörer durch seine Improvisationen geradezu in einen Zustand, der einer Bezauberung glich, versetzt worden zu sein.

Diese in seiner Art einzige Wirkung begreift sich übrigens, wenn man Mozart's Doppelstellung zum Claviere bei derlei Productionen bedenkt. Beherrschte er einerseits als Virtuose mit vollendeter Fingerfertigkeit sein Instrument derart, daß er im Stande war, alles und jedes, was ihm im Geiste vorschwebte, alsogleich auch in Tönen zu verkörpern, so waren andererseits der Flug der Phantasie, der unerschöpfliche Reichthum der Ideen und die Leichtigkeit, sie in den verschiedensten Combinationen zu produciren, bei diesem Künstler so erstaunlicher Art, daß alle diese Eigenschaften nirgends deutlicher hervortreten mußten, als in solchen Momenten, wo der mit seinem Instrumente in Eins zusammenfließende begeisterte Improvisator alles das, was er in einem solchen Act der Clairvoyance in seinem wundervollen Innern geschaut, gleich unmittelbar ohne Zwischenmedium in Tönen ausströmen zu lassen vermochte. Nicht minder begreiflich ist es aber auch, daß Mozart so gerne zu diesem Mittel griff, um Einzelnen oder ganzen Versammlungen, auf deren Urtheil er Werth gelegt, sich in seiner wahren Gestalt

zu zeigen, oder daß er, saß er abendlich einsam am Claviere, vom Strome der Begeisterung fortgerissen, unter seinen Improvisationen Mitternacht herankommen sah, bevor jene Tonfluth, die wie glühende Lava sich aus seinem Innern fort und fort ergoß, zu stocken und zu versiegen begann.

Man muß es als einen wahren Verlust für die Kunst bezeichnen und beklagen, daß Mozart entweder nicht die Fähigkeit oder nicht den Willen gehabt, das, was er in solchen Momenten ekstatischer Verzückung im halb unbewußten Zustande geschaffen, nachträglich und mit nüchterner Reflexion mühsam durch Notenschrift zu reproduciren. Von den spärlichen Resten, die sich davon in des Meisters Werken erhalten, gibt allenfalls die herrliche C-Moll-Phantasie einigen Anhaltspunkt für diese merkwürdigen, leider für uns auf immer verlorenen Tonschöpfungen, zu deren Würdigung wir lediglich auf die begeisterten Aussprüche competenter Zeitgenossen, die Jahn gesammelt und unter denen wohl jenes J. Haydn's das bezeichnendste ist, gewiesen sind.*)

---

*) Wie in Allem erscheint auch hier Beethoven als der große Nebenbuhler von Mozart's Ruhm. Auch bei ihm war in Bezug auf freie Phantasie Begabung nicht minder eminent, wie die Freude und Lust an diesem wunderbar-geheimnißvollen Spiele des schöpferischen Menschengeistes. Seine Biographen haben Belege dafür gesammelt; ein in größeren Kreisen noch wenig bekannter dürfte folgender sein:

Der österreichische Kupferstecher Blasius Höfel suchte in einer artistischen Angelegenheit mit Beethoven sich zu besprechen. Eintretend findet er diesen am Claviere ganz in seine Phantasien vertieft und nicht im Mindesten von ihm Notiz nehmend. Höfel wartet bescheiden in der Mitte des Zimmers stehend, den Hut in der Hand. Aber eine Viertelstunde nach der andern vergeht, der Meister tobt und rast noch immer durch die Tasten; da findet es endlich der, wie er merkt, zur unrechten Stunde Eingedrungene, am gerathensten zu gehen, wie er gekommen, unbeachtet oder unbemerkt. Auch Händel eilt nach seiner Wiedergenesung von schwerer Krankheit zur Orgel und läßt seinen Dank gegen den Schöpfer in stundenlangen Hymnen ausströmen. Weit minder wie diese drei scheint J. Haydn diese Wundergabe

Nach dem oben angeführten strengen Maßstab, den Mozart an Clavierspiel und Clavierspieler gelegt, nach dem hohen Fluge, den er als Improvisator genommen, sollte man nun mit Recht erwarten, daß auch Alles, was er für dieses Instrument allein oder in Begleitung anderer Stimmen geschaffen, der Zahl und Bedeutenheit nach das Gepräge seiner Vorliebe tragend, durchaus zu den Vorzüglichsten seiner Tonschöpfungen zählen werde.

Dem ist aber nicht so; nirgends tritt die befremdende Ungleichartigkeit in Form und Gehalt greller hervor als gerade bei den Clavierwerken dieses Meisters.

Um dieses Räthsel im Sinne der Gerechtigkeit und Wahrheit und auf eine für Mozart ehrenvolle Weise zugleich zu lösen, ist es nöthig, etwas weiter auszuholen und die Frage aufzuwerfen, ob ein ächter Künstler Convenienzen gegen das Publicum sich gestatten, ob er zu denselben, statt es zu sich hinauf zu ziehen, hinabsteigen soll und darf?

Prinzipiell muß diese Frage jedenfalls verneint werden. Liegt ja der wahre Vorzug großer Genien der Kunst, so wie der Hauptgenuß, den uns ihre Schöpfungen gewähren, eben darin, daß letztere als der getreue Spiegel ihrer so originellen Individualität nicht minder wie der Ausfluß reiner, durch kein

---

besessen zu haben; wie den Verfasser wenigstens Prinster, einer der wenigen noch lebenden Zeitgenossen und Mitglied der einstigen berühmten Kapelle des Fürsten Esterházy versicherte, hörte er ihn nur ein einziges Mal, als der Fürst eine Gesellschaft allzulange auf sich warten ließ, am Clavier, auf dem er überhaupt minder stark als auf der Violine war, phantasiren, und dies auch nur, indem er Bruchstücke aus seinen Werken, sie etwas forcirt nach Art eines Potpourri's aneinander reihend, zum Besten gab. Hingegen war Haydn von Mozart's Improvisationen so hingerissen, daß ihm später bei der bloßen Erinnerung an sie, die ihm, wie er sagte, durch die Seele gedrungen, Thränen in die Augen traten. Auch Niemeczek, Mozart's Freund, äußerte einst gegen Alois Fuchs: Wenn er sich als Greis von Gott noch eine Gnade hienieden erbitten könnte, wäre es die, Mozart noch einmal improvisiren zu hören.

kokettes oder selbstsüchtiges Liebäugeln mit dem Geschmacke und Beifall der Menge getrübte Begeisterung in unseren Augen erscheinen. Und dennoch finden wir gerade bei Mozart, dem Meister, der so ernst sich und Andere zu beurtheilen gepflegt, der selbst die verschiedenen Genres seiner Kunst so gewissenhaft auseinander gehalten, neben Werken, die über jeden Zeitgeschmack erhaben, Meister- und Musterwerke für alle Zukunft sind, dicht daran an und unvermittelt unzählige andere stehen, die das Gepräge flüchtiger Abfindung mit einem flüchtigen Tagesbedürfniß nur zu deutlich an der Stirne tragen?

Ein Blick auf die sociale Stellung Mozart's, die ihn, wie in seinem Lebensabrisse so eben gezeigt worden, mehr als billig in stete Abhängigkeit gegen die Welt gebracht, vor Allem aber zwei der bedeutungsvollsten Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers werden hinreichen, dies anscheinende Paradoxon auf natürliche Weise zu erklären.

Unter allen genialen Eigenschaften seines genialen Sohnes war Mozart, dem Vater, keine auffallender als die Begabung, sich als Tonsetzer proteusartig zu verwandeln, sich so ganz und gar in die musikalischen Anschauungen und Bedürfnisse, die Auffassungs- und Vortragsfähigkeiten fremder Individualitäten hinein zu denken und zu fühlen, daß auch das, was er auf solche Weise umgewandelt schuf, bis zur Unkenntlichkeit das Gepräge von jenen, seinem eigenen Wesen fremden, Naturen an sich trug. Andererseits war die ächte Herzensgüte dieses liebenswürdigsten aller Künstler derart, daß er dem Einzelnen, dem er durch eine Composition zu einem bestimmten Zwecke sich gefällig erzeigte, diesen Zweck zu erreichen auch wirklich und nicht blos zum Scheine behülflich sein wollte und lieber seinem eigenen Geschmacke Gewalt anthat, um den Fremden zu befriedigen. Schrieb er daher eine Bravourarie für eine Sängerin, schrieb er sie so, daß sie zwar nicht seines, doch sicherlich des Beifalls

des damaligen Publicums gewiß sein durfte; schrieb er Sonaten für Anfänger, Trios für Dilettanten, so waren sie nicht blos für die jeweilige Fassungskraft, sondern auch für den Grad virtuoser Leistungsfähigkeit derselben mit jener bewunderungswürdigen Genauigkeit berechnet, wie sie nur bei einem auch in dieser Hinsicht außerordentlichen Künstler möglich gewesen, der nicht nur gleich einem trefflichen Mimen sich völlig in die gegebene Situation hinein zu versetzen, sondern auch, ihr entsprechend, seine musikalische Schöpfung darnach abzustufen vermochte.

Es verdient daher dies Verfahren Mozart's, wenn er schon als Compositeur dem Einzelnen gegenüber aus Gefälligkeit sich und seine Kunst zum Opfer bringen wollte, eher Lob als Tadel, wenigstens begreift man, daß er hier, hatte er einmal A gesagt, vernünftiger- und consequenterweise auch B sagen mußte. Aber beklagen wird man es immer müssen, daß, bei der Wichtigkeit und Kürze zugleich von Mozart's Lebensbahn, diesen ephemeren Erzeugnissen allzuviel Raum gegeben und dadurch sein unvergleichliches Talent abgehalten ward, weit mehr als es der Fall ist, von jenen Werken, die seines großen Namens wahrhaft würdig sind, uns zu hinterlassen.

Prüft man aber diese Letzteren, diese Werke, die er, wie er so bezeichnend sagte, eigentlich für sich und seine Freunde in Mit- und Nachwelt geschrieben, in Bezug auf die Convenienz gegen das große Publicum der damaligen Zeit, so sieht man sich um so freudiger überrascht, in welch geringem Maaße dies hier der Fall, wie sehr Mozart in diesen seinen Hauptwerken selbst mit den schmerzlichsten Opfern für seinen physischen Comfort bemüht gewesen, das Publicum zur Höhe seines, dem Zeitgeschmack weit überlegenen Standpunktes zu erheben. „Schreib populärer, sonst kann ich von dir nichts mehr drucken,“ ruft ihm sein Verleger, Hofmeister, bei Gelegenheit der zwei entzückend schönen, aber damals total Fiasco machenden Clavier-Quartette

zu. „Nun so hungere ich und scheere mich doch den Teufel darum", erwiederte ihm dieser, und hat diesen stoischen Grundsatz bei jedem seiner eigentlichen Capi' d'opera in Anwendung gebracht.

In den größeren Orchesterwerken seiner Blüthezeit, den Symphonien 2c., würde man Convenienzen gegen den Zeitgeschmack so wenig finden wie in seinen Quartetten, die anfangs, als sie im Stiche erschienen, wegen ihrer vermeintlichen Unverständlichkeit und Schwierigkeit von Kritikern wie Sarti, und Liebhabern wie Fürst Grassalkovics, der sie im Unwillen in Stücke riß, geradezu mit dem Anathem belegt worden waren. Ebenso ist bekannt, daß, wie bereits erwähnt, selbst seine Opern in Wien in jener Zeit kaum mehr als einen mäßigen Erfolg zu erringen im Stande gewesen sind.

Aus allen diesen vorläufigen Erörterungen wird, wie der Verfasser hofft, bei dem Leser, der sich auf musikalischem Gebiete noch Unbefangenheit und Unparteilichkeit gerettet, mit logischer Consequenz die Folgerung sich ergeben, daß man bei den Werken Mozart's, um sie gerecht zu beurtheilen, vor allem anderen erst forschen und untersuchen müsse, ob er sie zu bestimmten gelegenheitlichen Zwecken, für gewisse Personen, oder so geschrieben habe, wie sie ihm von seinem Genius eingegeben worden, wie sie den Idealen, die ihm in den verschiedenen Zweigen seiner Kunst vorgeschwebt, entsprechend gewesen sind.*)

*) Stellt man bei Mozart, mit Ausscheidung der überaus großen Zahl der meisten seiner minder bedeutenden Jugendwerke und derer, die er später nur für ephemere Zwecke geschrieben, die nicht eben übermäßig große Anzahl jener Tonschöpfungen zusammen, welche er frei von äußeren Einflüssen und lediglich den Kunstidealen, wie sie ihm vorschwebten, entsprechend geschaffen, vergleicht man damit jene Meisterwerke Haydn's und Beethoven's zur Zeit ihrer schönsten Kunstblüthe, die bei ersterem in die Epoche nach Mozart's Tode, bei letzterem in jene fällt, wo er bereits emancipirt vom Einflusse Mozart's, aber noch nicht „krank an Leib und Seele" gewesen, so erhält

Wir gehen nun zur speziellen Anwendung dieses Grundsatzes auf Mozart's Clavierwerke über; er dürfte sich wenn nicht Alles täuscht, gerade hier, wo die meiste Verworrenheit der Ansichten herrscht, am nützlichsten erweisen.

Um bei den zwei- und vierhändigen Sonaten, Variationen &c. zu beginnen, so steht durch Jahn's Untersuchungen fest, daß er weitaus die größte Zahl derselben zu Unterrichtszwecken, für bestimmte Personen und zwar, was nicht zu übersehen, für Schülerinnen entworfen, da in den Tagen Mozart's unter der gebildeten Männerwelt das Solo-Clavierspiel weit weniger als die Sitte in Uebung gewesen, eine Dame, die am Clavier saß, mit der Violine zu begleiten. Es lassen sich daher aus diesen Arbeiten nur Schlüsse auf die Auffassungskraft und virtuose Leistungsfähigkeit der Personen, für die sie geschrieben worden, sodann aber auch, was nicht unwichtig, auf die Leistungsfähigkeit des Instrumentes ziehen, das gerade damals, als diese Sonaten der Mehrzahl nach entstanden — 1776 bis 1780 — der Orgel- und Clavierbauer Stein zu reformiren und zu vervollkommnen begonnen hatte.

Andererseits giebt der Umstand, daß Mozart eine Claviersonate (Th. V. 1) an seine obgenannte herrliche Phantasie (8 *)

---

man ein reines, ungetrübtes Bild von dem Wesen dieser unvergleichlichen Genien, man gewahrt aus diesen ihren Hauptwerken, daß jeder ein anderer, jedoch in seiner Art einzig ist und wie wenig jene alberne Aesthetik Berechtigung hat, die sich mit Geistern von solcher Bedeutung abzufinden glaubt, wenn sie dieselben, als gälte es Testimonia für Gymnasialschüler, nach der Schablone: Gut, besser, am besten zu classificiren sucht.

Hat sich Kunst und Literatur bei einem Volke einmal so weit dem Culminationspunkte genähert, daß die epochemachenden Koryphäen erscheinen, ist es mit derlei graduellen Rang- und Ehrenstufen vorbei; es wird nie gelingen, Genien, wie Goethe und Schiller, Raphael und Michelangelo, so wenig wie obige Drei, einander unterzuordnen.

*) Die dem Texte eingedruckten Ziffern verweisen auf den thematischen Anhang.

die ihr nun als Einleitung dient, anzuschließen für würdig gehalten, uns einen ungefähren Maßstab für die künstlerischen Anforderungen, die er an eine Claviersonate als solche und ganz abgesehen von Convenienzen an Zeitgenossen und Zeitgeschmack, gemacht haben mochte. In der That ragt diese Nummer durch Schönheit und Adel der musikalischen Ideen, die freie, kühne, zuweilen selbst scheinbar lyrisch abgerissene Manier in Verknüpfung derselben, wie sie sich in den beiden Allegro's zeigt, nicht minder hervor, wie durch den reinsten, seelenvollsten Ausdruck der Empfindung im Adagio und den geläutertsten Geschmack in Anordnung der zierlichen Arabesken, die dasselbe umranken. Aber auch sie ist in jener knappen Form gehalten, die erst von Beethoven ihre Vollendung durch Erweiterung und tiefere Begründung jener Ideen finden sollte, die noch bei Mozart weniger wie Bestandtheile eines Tongemäldes als vielmehr wie die fein und scharf gezeichneten Umrisse zu einem solchen erscheinen.

Als verwandt mit obiger Sonate und jedenfalls mehr im Mozart'schen als im Geiste jener Zeit geschrieben, können wohl noch die Sonaten in A-moll, in F-dur, und zwei in D-dur (3, 4, 2, 6) ein wenig beachtetes, aber durch den Ausdruck des tiefsten Seelenleiden bemerkenswerthes einzelnes Adagio (12), so wie ein reizendes Rondo (9) angesehen werden.

Alle übrigen Sonaten tragen mit mehr oder minderer Entschiedenheit das Gepräge ihrer Bestimmung, einem Dilettantismus, dessen Kunstsinn wie Kunstfertigkeit noch im Stadium des Tirociniums stand, zur Uebung beider zu dienen. Es beweisen daher auch die, in diesen Sonaten mitten inne liegenden Adagio's und Andante's, in die Mozart häufig, wie, um sich schadlos zu halten, seine ganze Seele gehaucht (5), nichts gegen diese Annahme; denn die Sonate wurde durch das, übrigens im leichten Satze und langsamen Tempo gehaltene, Mittelstück um nichts schwieriger für die mechanische Ausführung und höchstens zu einen Probier-

stein, ob der Schüler oder die Schülerin nebst den zehn Fingern der Hände auch noch Herz und Empfindung mitgebracht habe.

Was von diesen zweihändigen Sonaten gesagt worden, gilt auch von den vierhändigen, obgleich eine derselben — in F-dur — einen Anlauf zu einem höheren Standpunkt nimmt, ohne sich wirklich zu ihm zu erheben, nicht minder von den ziemlich zahlreichen Variationen, unter denen wohl die vierhändigen (15) die reizendsten sind. Ganz im Gegensatze zu Beethoven, dem auch diese Kunstform nur dazu gedient, umfassende Bekenntnisse seines geheimnißvollen Innern in sie niederzulegen, hat Mozart sie durchaus in der leichten, spielenden, mitunter überaus graziösen Manier der Arabeske, die ein Thema, wie ein Schlinggewächs eine Säule, umrankt, aufgefaßt, in richtiger Erkenntniß des Zweckes, den er sich bei Entwerfung derselben — auch sie sind größtentheils für, namentlich angeführte, Schülerinnen verfaßt, vorgesetzt hatte; sie gleichen liebenswürdigen und geistreichen Causerien eines überlegenen Kopfes über gewöhnliche Dinge und in einer Gesellschaft, der er weder die Stimmung noch die Fähigkeit zutraut, Gegenstände von hoher Bedeutung zu erörtern.

Der Meister selbst hat alle diese, hier erwähnten und nicht erwähnten, Sachen und Sächelchen unter den Collectiv-Namen „Bagatellen" zusammengefaßt und in seiner prägnanten Ausdrucksweise, die wenigstens an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, hinzugefügt: „Wer mich nach ihnen beurtheilt, ist ein Lump!" Vergessen darf man aber bei allem dem nicht, daß diese Bagatellen trotzdem Mozart'sche sind und bleiben, das heißt solche, die die unveräußerlichen Vorzüge dieses Genius: Jene, von keinem andern Meister erreichte natürliche Anmuth und Jugendfrische ewig neuer Melodien, jene Zartheit und Feinheit des Empfindens in Verbindung mit der von Mozart selbst in der kleinsten Kleinigkeit bewährten, Meisterschaft in

harmonisch klarer Abrundung der Form an sich tragend, theilweise selbst neben den Beethoven'schen sich mit vollen Ehren zu behaupten im Stande sind. Welch unverwüstlichen Kern wahrer musikalischer Schönheiten diese „Bagatellen" bei all ihren theilweisen Mängeln in sich bergen, zeigt schon der Umstand, daß sie, während unzählige andere einst beliebte Werke längst begraben und vergessen sind, stets neue Auflagen und Abnehmer finden, trotz der scharfen Ordre, die jüngst Berlioz an die Deutschen erlassen: „Daß diesem Mozart-Cultus einmal ein Ende gemacht werden müsse."

Weit mindere Verschiedenheit im Gehalt und Werth herrscht bei jenen Mozart'schen Clavierwerken, die er mehr oder weniger in gebundener Schreibart geschrieben. Wie sehr er sich überhaupt von dieser angezogen gefühlt hat, sprechen Thatsachen genug. Er nennt einmal den Kirchenstyl sein Lieblingsfach, äußert ein andermal, wer die Fuge nicht liebe und cultivire, möge sich nicht rühmen, von Musik etwas zu verstehen; auf seinen Reisen fordert er Personen, denen er sich in seiner ganzen Größe zeigen will, auf, ihm zur Orgel — die Königin der Instrumente nennt er sie — zu folgen; für sich allein in seinem Zimmer am Claviere phantasirend, ergeht sich sein Geist meist in diesen hohen, ernsten Regionen, so daß seine Frau ihn verwundert fragt, warum er derlei Sachen, die er so sehr zu lieben scheine, nicht häufiger zu Papiere bringe; eine Frage, die man und zwar mit Bedauern wiederholen muß, wenn man das Wenige, was er uns hinterlassen und dabei die Trefflichkeit dieser Arbeiten betrachtet, wo der diesem Meister eigenthümliche Liebreiz — man hat mit Recht behauptet, daß bei ihm selbst der Contrapunkt singt — mit der herben Gesetzmäßigkeit der Form auf so anziehende Weise sich mischt. Wie wenig überhaupt diese heutzutage von Compositeuren so gefürchteten und gemiedenen Formen dem wahren Genius Fesseln anzulegen, sondern viel-

mehr geeignet sind, ihm Gelegenheit zu neuen Manifestationen seiner Machtfülle zu geben, hat Mozart durch den Schlußsatz seiner C-dur-Symphonie und die Ouverture der Zauberflöte im Großen nicht minder bewiesen, wie im Kleinen durch das Fugato voll des süßesten Wohllautes, das er als Einlegstück für eine Spieluhr geschrieben (16).

Unter seinen Claviersonaten gehört in dies Genre der erste Satz eines Sonatenfragmentes (11), wo nicht weniger als sechs Themen, eines nach dem andern eintretend, in kunstvollen Reigen sich umschlingen, eine Suite, im Style Bach's mit Mozart'schem Geiste ausgeführt (10), eine kleine, neckisch graziöse Gigue (13), sodann mehrere Fugen, unter denen besonders zwei durch eigenthümlichen Charakter hervorragen (7, 17).

In Sonaten für Clavier und Violine hatte sich Mozart bereits als Knabe versucht und derlei Compositionen der Königin von England und andern hohen Personen, mit denen er auf seinen Reisen in Berührung gekommen, gewidmet. Da aber der Zweck dieses Schriftchens keineswegs darin besteht, eine vollständige Aufzählung und Analyse der Clavierwerke dieses Meisters als vielmehr blos zur richtigeren Beurtheilung derer, die zumeist im Publicum cursiren, einige Winke und Anhaltspunkte zu liefern so möge über obige Sonaten nur die kurze Bemerkung stehen, daß bei diesen Werken in Anbetracht des unreifen Alters, in denen sie geschrieben worden, wohl Niemand eigentlichen Kunstgenuß suchen — dafür aber derjenige manches Interessante finden wird, der es liebt, die Bahn eines Genius, von den ersten Flügelschlägen desselben bis zur höchsten Höhe zu verfolgen und der zu seiner nicht geringen Ueberraschung auch hier unter diesen Kindersonaten gewahren mag, wie einerseits mitten unter Alltäglichem und Unreifem oft plötzlich ein origineller Gedanke, eine befremdende kühne Wendung hervor-

tritt, andererseits gewisse Lieblingsmotive Mozarts schon hier wie in zarten Keimen präformirt erscheinen.

Eine verhältnißmäßig hohe Rangstufe unter den Clavierwerken des Meisters nehmen jene Sonaten für Clavier und Violine ein, die er später theils in Mannheim, theils in Wien geschrieben. (In Mannheim 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. In Wien 25, 26, 27, 28, 29, 30). Die eigenthümlich geistreiche Weise, mit der hier Violine und Clavier, während jedes seinen eigenen Weg zu gehen scheint, doch beständig wechselweise Eines die Spur des Andern liebend verfolgt, der großentheils geschmackvolle und freie Styl der Themen nicht minder wie der Verzierungen, die stellenweise reiche, zuweilen überaus frappante Harmonisirung, der lebendig frische und dabei so krystallhelle Fluß, mit dem die bewegteren Allegro's und Allegretto's gleich Alpenbächen über blankes Gestein dahin strömen, die zuweilen kaum weiter zu treibende holdselige Anmuth und zarte Empfindung, die in den langsameren Sätzen herrscht (beispielshalber 27 Andantino) sichern diesen Sonaten, die bereits zu den lieblichsten Blüthen, wenn auch noch nicht reifsten Früchten der Mozart'schen Muse gehören, einen hohen und bleibenden Werth bei allen denen zu, die in derlei Productionen einen edlen Zeitvertreib — und mehr sollte man von diesem in seinen Mitteln so beschränkten Genre nicht fordern — zu suchen gewohnt sind.

Wenn etwas dem reinen Genusse dieser sonst so anziehenden Werke abträglich wirkt, so ist es ein hie und da, namentlich in den Mannheimer Sonaten fast mit Ostentation hervortretendes Rococco, um so befremdender, da wieder ein und die andere derselben, insbesondere jene in E-moll bereits weit edlere, freiere Formen aufweiset.

Es gehöret diese grelle Verschiedenheit in Geist und Auffassung, die man an so manchen, doch zu gleicher Zeit entstandenen Werken Mozarts, ja oft an einzelnen Nummern eines

und desselben Werkes wahrnehmen kann, zu den auffallendsten Erscheinungen in der, trotz aller Biographien und Exegesen theilweise noch immer räthselhaften, Künstlernatur dieses Meisters, der vielen seiner Schöpfungen bei dem edelsten Gehalte zugleich eine so vollendete ideale Formenschönheit zu verleihen gewußt, daß mit ihnen auf musikalischem Gebiete in dieser Hinsicht nichts und auf verwandten Gebieten nur Raphael und die Antike zu vergleichen sind, während er bei andern seiner Compositionen beinahe noch unter das Niveau der Alltäglichkeit herabsinkt.

Um diese, bei einem solchen Genius doppelt schmerzlich berührende Trivialität der Auffassung namentlich mancher Schlußsätze seiner Instrumentalwerke zu erklären, weiset O. Jahn auf einen in Mozarts Natur tief begründeten Hang zum Tändelnden, Possenhaften, hin, der auch in seinen Briefen häufig zum Vorschein kommend, gleichsam als Gegengewicht gegen die gefühligen und pathetischen Seiten seines Naturelles sich geltend gemacht.

Es ist jedoch auffallend, daß derlei triviale Züge vorzüglich nur in gewissen, für bestimmte Zwecke geschriebenen, Compositionen vorzukommen pflegen, wo dem Meister ein Herabmindern seines Fluges erlaubt oder sonst durch die Umstände geboten schien*).

---

*) Jahns ausführliche Darlegung von dem langen Aufenthalte des 22jährigen Mozart in Mannheim ergiebt als Resultat, daß derselbe für den jungen Künstler ein überaus vergnüglicher, sonst aber, zur Bestürzung des kummervollen Vaters in Salzburg, ein höchst kostspieliger und obendrein für die Zukunft des jungen Mannes gänzlich resultatloser gewesen.

Um den Vater zu versöhnen und theilweise die Kosten wieder herein zu bringen, wurden nun zum Schlusse des Mannheimer Aufenthaltes eiligst diese, auf Subscription heraus zu gebenden, sechs Sonaten für Clavier und Violin verfaßt. So begreift sich's, warum einige derselben, damit das Ganze desto eher Beifall und Absatz fände, theilweise im Geschmacke der damaligen Zeit gehalten sind; ganz nach den Klugheitsrecepten des Vaters, der ihm ja auch, für den Fall, daß er in Mannheim eine Oper zu componiren bekäme, Folgendes geschrieben: „Du weißt, daß ich Dir das Natürliche, für Jeder=

Es ist daher gewiß die Annahme gerechtfertigt, daß wir in vielen derlei Fällen nicht sowohl den Styl Mozarts als vielmehr nur wieder eine Probe mehr von seiner merkwürdigen, aber in mancher Beziehung nicht unbedenklichen Begabung vor uns haben, sich bis zur Unkenntlichkeit in den musikalischen Geschmack, in die musikalischen Bedürfnisse seiner Zeit oder einzelner Zeitgenossen hinein zu denken und demgemäß seine Productionen zu gestalten.

Daß mit diesem Anbequemen seiner Leistung an bestimmte Individualitäten, wenn diese selbst feinerer Natur waren, nicht immer nothwendig ein Herabstimmen des Styles zur flachen Alltäglichkeit verbunden sein mußte, sei hier, um nicht mißverstanden zu werden, ausdrücklich bemerkt, und zugleich durch ein

---

mann Faßliche, Populäre nicht erst recommandiren darf. Das Große, Erhabne gehört zu großen Sachen; Alles hat seinen Platz".

Hinwieder schreibt um diese Zeit (Nohl, Seite 129) des Mannheimer Aufenthaltes sehr bezeichnend der Sohn dem Vater: „Ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, aller Art und Styl von Compositionen annehmen und nachmachen." Auch in einem früheren Briefe aus München brüstet er sich mit diesem seinem Talente, eine Art musikalischer Garrik zu sein (Nohl, Seite 56): „Ich schicke meiner Schwester hier sechs Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuster. Ich habe sie hier schon oft gespielt, sie sind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, so werde ich auch sechs machen auf diesen Gusto, denn sie gefallen hier sehr."

Weit widerborstiger dagegen zeigt er sich, als der Vater in ihn dringt, auch bei seinem Idomeneo das „Populare" nicht zu vergessen. Er antwortet gereizt: „In meiner Oper ist Musik für allerhand Ohren, nur für die langen nicht."

Vergessen wir übrigens nicht, daß das, was hie und da zu großen Inconvenienzen geführt, andererseits gerade die Grundursache eines der größten Vorzüge des Mozart'schen Genius gewesen, daß wir dieser Begabung sich proteusartig in andere Wesen, gleichviel ob in der Wirklichkeit oder nur in der Phantasie existirend, ganz und gar hinein zu fühlen und zu denken, jene unerreichten Gestalten in seinen Opern verdanken, die einzig in ihrer Art auf dem ganzen Gebiete der Kunst, die Schärfe, Mannigfaltigkeit und Wahrheit Shakspearischer Charaktere mit der idealen Formenschönheit Raphael'scher Gebilde vereinen.

paar recht auffällige Beispiele der oberwähnten Begabung eben aus den gerade besprochenen Werken erläutert.

Unter den Mannheimer Sonaten findet sich eine, die er zum Abschiede für die Tochter eines Hofcamerarius daselbst, in dessen Hause er viele gesellschaftliche Freuden genossen, componirt hatte (18). Das Mädchen war, wie die ganze Familie hochgebildet, aber von nur mäßiger Fertigkeit auf dem Claviere. Und so ist denn auch mit dem ihm eigenen Talente, das, was er für bestimmte Personen schrieb, ihnen gleichsam auf den Leib zuzuschneiden, die ganze Sonate gehalten, zwar sehr edel in Auffassung und Styl, sonst aber, um dem Fräulein das Pensum zu erleichtern, ungemein schlicht und in Bezug auf das Passagenwerk innerhalb der bescheidensten Anforderungen sich bewegend; hingegen benützt er das, in diesem Duette mitten inne liegende Andante, um dieser Familie und seinem geliebten Mannheim ein Lebewohl zu sagen, das durch einfache Natürlichkeit und Herzinnigkeit des Ausdruckes gar nicht schöner und ergreifender gedacht werden könnte.

Nicht minder eclatant tritt diese künstlerische Virtuosität Mozarts in einer andern Sonate hervor, die er in Wien für die Violinvirtuosin Strinasacchi componirt und mit ihr gemeinschaftlich vorgetragen hatte (30).

Der Charakter der Künstlerin wird von Zeitgenossen als höchst edel und liebenswürdig geschildert und in ihrem Spiele, zwar nicht die Bravour, wohl aber der Geschmack und der Ausdruck gerühmt, selbst Mozart der Vater wird, als sie durch Salzburg kommt, von der Anmuth, der tiefen Empfindung, die die Italienerin in ihrem Spiele bekundet, ganz bezaubert. Genau entspricht nun auch diese Sonate der Individualität der Virtuosin. Nirgends jene Gaukler- und Seiltänzer-Künste, wie sie gerade auf diesem seelenvollen Instrumente, ganz gegen die Natur desselben, bis in die neueste Zeit herauf Unsitte gewesen,

wohl aber allenthalben Gelegenheit geboten, durch feinste Nuancirung einzelner charakteristischer Stellen geläuterten Geschmack und durch den Vortrag lang gehaltener Noten, namentlich im Andante, den ganzen Zauber tiefer Empfindung zu entfalten.

Wie wenig Anhaltspunkte die Chronologie für sich allein zur Beurtheilung der künstlerischen Entwicklung Mozarts oder des relativen Werthes oder Unwerthes seiner Schöpfungen zu bieten vermag, wenn man nicht stets dabei auch die größere oder geringere Connivenz des Meisters gegen die Welt, die ihn umgab, mit in die Rechnung bringt, zeigen seine Claviertrio wieder recht deutlich, welche im Vergleiche gegen viele seiner Duetten eher ein Rückschritt zu nennen und doch alle bis auf ein Salzburger Jugendwerk (31) zu einer Zeit entstanden sind, wo der Künstler, bereits auf der vollen Höhe seiner Kunst stehend, schon seine entzückend schönen Clavier-Quartette, das in seiner Art einzige Clavier-Quintett, so wie die mustergiltigen, Joseph Haydn gewidmeten, Streich-Quartette geschaffen hatte.

Die Verwunderung schwindet, wenn man erfährt, daß diese Trio's (32, 34, 35, 36, 37) aus Gefälligkeit für den speciellen Zweck einer bescheidenen Haus-Unterhaltung, wohl zumeist bei seinem Freunde und stets bereiten Helfer und Borger in Geldnoth, dem Privatier Puchberg und für Dilettanten bestimmt gewesen, von denen, wie sich zeigt, der Violoncell- und wohl auch der Violinspieler kaum über die unterste Stufe primitiver Virtuosität sich erhoben, während höchst wahrscheinlich Mozart selbst in diesem kleinen Kreise der Clavierpart zugefallen war.

Der Uebelstand, der hiedurch nothwendigerweise entstehen mußte, liegt auf der Hand. Von einem eigentlichen Trio, wo jeder der Spielenden die individuelle Natur seines Instrumentes zur Geltung bringt, konnte unter solchen Umständen keine Rede sein, der am Claviere Sitzende mußte die Kosten der Unterhaltung hauptsächlich tragen, aber dennoch auch dessen Part in

Bezug auf Bravour bescheiden gehalten sein, um nicht die beiden Andern bei dieser Art musikalischer Conversation lediglich als Statisten erscheinen zu lassen.

So erklärt sich die Eigenthümlichkeit dieser Trio, die verglichen mit andern Werken dieses Meisters, oder wenn man sie, wie so häufig, mit den von geistiger Rührigkeit und genialem Humor übersprudelnden J. Haydn'schen oder den hohen Meisterwerken des hierin unübertroffenen Beethovens im Zusammenhange executiren hört, ziemlich farblos, nüchtern, und wie in befangener, gedrückter Stimmung concipirt erscheinen, während andererseits für denjenigen, der auf dergleichen zu achten pflegt, gerade bei diesen anspruchlosen Schöpfungen durch die Abwesenheit jeglichen blendenden Colorites andere Vorzüge, die überall sich gleichbleibende klare Logik des Mozart'schen Ideenganges, die Präcision und Feinheit der musikalischen Conturen um so bemerkenswerther hervor treten*).

Nach allen diesen Clavierwerken, die, wie gezeigt worden, nur zu oft das Gepräge eines Anschmiegens an den Geist der damaligen Zeit oder an die Individualität bestimmter Persönlichkeiten mehr oder weniger an sich tragen, stoßen wir nun auf zwei Werke — Clavier-Quartette — (38, 39) die, hievon frei, lediglich als Ausfluß des Mozart'schen Geistes, zugleich aber auch zur Illustration der oben aufgestellten Behauptung geeignet erscheinen, Mozart habe in Werken, auf die er selbst Werth gelegt, künstlerische Unabhängigkeit auch auf Kosten materiellen Wohles zu wahren gewußt.

---

*) Ganz einen andern und weit erfreulicheren Charakter bietet jenes Trio für Clavier, Clarinette und Viola dar, das von ihm für die Familie Jacquin componirt worden und unter dem Namen „Kegelstatt-Trio" bekannt ist (33). Nicht blos die eigenthümliche Zusammenstellung der Instrumente, auch die weit freiere, genialere Auffassung, die gewählteren Formen zeichnen dies Tonstück aus, das, wie alle für bestimmte Kreise bemessene, hier speciell das Gepräge des edlen angesehenen Familienkreises trägt, in welchem der Meister so gerne sich bewegte, und dem er es gewidmet hatte.

Als der Meister sie schrieb, begann bereits von Zeit zu Zeit jener Nothstand über ihn hereinzubrechen, der stätig sich steigernd seine letzten Erdentage so sehr verdüstern sollte; noch existirt als klägliches Document darüber ein Brief Mozarts, den er in dieser Periode an seinen Verleger, Hoffmeister, mit der dringenden Bitte, ihm mittelst Geldvorschusses aus peinlicher Noth zu helfen gerichtet, die auch jener, wie auf der Rückseite des Briefes angemerkt steht, mit einem Darlehen von — zwei Ducaten erfüllt hatte. Diesen pecuniären Bedrängnissen sollte nun theilweise mittelst einer Reihe von sechs, auf Subscription durch eben diesen Verleger herauszugebenden, Clavier-Quartetten abgeholfen werden, wovon aber nur obige zwei vortrefflichen gestochen worden, die eben durch ihre Trefflichkeit, in der sie uns gegenwärtig erscheinen, einen Erklärungsgrund, für das Scheitern des ganzen Unternehmens bei der damaligen Geschmacksrichtung abgeben.

Der ausgesprochendste pothetische Charakter stempelt in dieser Hinsicht das G-moll-Quartett zu einen Rivalen der Symphonie und des Quintettes in der gleichnamigen Tonart, und des D-moll- und C-moll-Concertes. Ein tief schmerzliches Gefühl, bald verhalten, bald stürmisch ausbrechend, bald wie durch Trostesworte momentan beschwichtigt, waltet im ersten Satze, im zweiten gefaßte Resignation und Ergebung, nur hie und da von Augenblicken peinlicher Erregtheit unterbrochen, die dann im dritten, wie nach glücklich überstandener leidensvoller Prüfung, triumphirendem Jubel Platz machen. Wahre Programm-Musik! In der Gegenwart, in welcher und unmittelbar vor ihr, Außerordentliches in diesem Genre subjectiver Stimmungen geleistet worden, steht dies Mozart'sche Tongemälde freilich nicht mehr isolirt, das hindert aber nicht, daß es seine unverwelkliche Schönheiten bis in die fernste Zukunft bewahren werde, Schönheiten, die begreiflich über dem Horizont eines Publicums liegen

mußten, das sich ja auch bei den Mozart'schen Opern gegen Alles, was tiefer ins Gemüth schneidet, ablehnend verhalten hatte und daher auch in der Kammer-Musik gar nicht gewillt war, sich durch sie mehr, als zum Zeitvertreib nöthig, in geistige Emotion versetzen zu lassen.

Doch noch befremdender und geradezu unheimlich mußte auf das, an die zahme und gefällige Muse eines Boccherini, Pleyel gewöhnte Publicum ein Geistesproduct, wie das dem vorhergehenden in geraumer Zeit nachgefolgte, Es-dur-Clavier-Quartett wirken, in welchem schon im ersten Satze ein Motiv, geeigneter contrapunktisch bearbeitet zu werden als dem Gehörsinn zu schmeicheln, fort und fort ans Ohr schlägt, harmonische Wendungen und Accordenfolgen der frappantesten, mitunter herbsten Art hier und selbst in dem, sonst milderen Stimmungen Raum gebenden, Mittelsatze sich breit machen und im Schlußsatze ein, wie zum Hohne, recht populär gehaltenes Anfangsthema nur dazu dient, den Hörer in eines der ausgeführtesten, kunstvoll aufgebauten Rondo's hinein zu locken, das aber damals das Auditorium gewiß eben so lang wie langweilig gefunden haben mag.

Kein Wunder, wenn bei diesem Quartette, das in Bezug auf die Mache bei Fachmännern selbst den Vorzug vor jenem in G-moll finden dürfte, der über die Wendung, die Mozarts Muse genommen, zu Tode erschrockene Verleger dem Meister sein: „Schreib populärer, sonst kann ich von dir nichts mehr drucken“ zugerufen, worauf ihm dann dieser die oberwähnte rabiate Antwort ertheilt und sofort leider dem ganzen projectirten Unternehmen ein brusques Ende gemacht hat.

Gleichwie manche Maler, Venetianer und Flamänder vor Allen, von jener Seite der Malerei, die auf dem Colorit und seinen Effecten beruht, angezogen und zu eminenten Leistungen gespornt worden sind, so fühlte auch Mozart mit seinem Es-dur-

Quintett (40) für Clavier, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn zu dem Versuche sich getrieben, auch im Bereiche der Tonkunst ein Werk zu schaffen, dessen vorzüglichstes Wesen, bei Hintansetzung anderer Beziehungen der Musik zu unserer Psyche, diesmal vorherrschend auf dem Klange, auf der Mischung und Aufeinanderfolgung von Klängen, das heißt auf jenen geheimnißvollen Vorgängen beruhen sollte, wo durch, mittelst bestimmter Körper hervorgebrachte, Luftvibrationen nicht blos die Unterscheidung der Klangfarben, sondern auch, je nach dem obige Vibrationen unter gewissen Zahlen-Verhältnissen einander begegnend, sich stützen und kräftigen oder sich wechselweise bekämpfen und vernichten, die Empfindung der Consonanz oder Dissonanz in den einzelnen, hiezu eigens bestimmten, Nervengruppen unsers Ohres erzeugt werden, Vorgänge auf die in neuester Zeit Helmholtz durch sein Meisterwerk: „Ueber Tonempfindungen" ein so überraschendes Licht geworfen.

Mozart, dem nebst Palestrina eben dieser berühmte Physiker, gewiß ein competenter Richter, das feinste Ohr für diese akustischen Beziehungen der Tonkunst zugesprochen, war ganz der Mann, um einen solchen Versuch zu machen. Es ist ihm mit seinem eben genannten Meisterwerke in dem Maße gelungen, daß selbst Beethoven, der im edlen Wetteifer ein ähnliches Werk geschaffen, diesmal hinter seinem Zwillingsbruder im Apollo, welchen er auf instrumentalem Gebiete so oft überboten, zurückbleiben mußte.

Schon die Wahl der Instrumente zeigt vom tiefen Verständnisse, da hier zwei weichere, Clarinette und Horn, zwei schärferen, Oboe und Fagott, das Gleichgewicht halten, während dem Claviere durch die Verschiedenheit seiner oberen und unteren Töne in Bezug auf Klangfarbe mehr die Rolle eines vermittelnden Gliedes zufällt.

Die bewunderungswürdig feine Weise, mit der die charakteristischen Eigenschaften dieser Instrumente aufgefaßt und zu den

verschiedenartigsten Effecten benutzt werden, der Wechselreigen, in welchem sie sich bald durch ihre Verwandtschaft stützen und heben, bald durch ihre Heterogenität zum Gegensatze und zur Folie dienen, bald wieder vereint in friedlicher Strömung dahin fließen, erzeugt fort und fort Toncombinationen so überraschender und dabei so reizender Art, daß man immer und immer wieder zum Genusse eines Werkes sich hingezogen fühlt, welches Jahn „den Triumph des Wohllautes“ genannt, Mozart selbst aber für das Beste erklärt hat, was er bis zu dieser Zeit (784) geschaffen hatte.

Der natürliche Gang von den einfacheren zu den zusammengesetzteren vielstimmigen Tonwerken hat uns schließlich zu den Clavierconcerten Mozart's geführt, Werken, denen in ihrer Gesammtheit, nach dem einstimmigen Urtheile competenter Kenner des Schönen, darunter auch Jahn, die erste Stelle unter den Claviercompositionen des Meisters gebührt und die überhaupt zu den merkwürdigsten und anziehendsten Schöpfungen gehören, die die neuere Tonkunst besitzt.

Viele Umstände vereinten sich, daß Mozart gerade dies Genre mit so sichtlicher Liebe cultiviren und es dadurch zu einer früher nicht gekannten Höhe emporheben konnte.

Mehr noch als die reichliche Ernte an Beifall und Geld, die er mit derlei Productionen schon als Jüngling während seiner Kunstreisen und später im erhöhten Maße in Wien gesammelt, mußte die innere musikalische Natur und Beschaffenheit von derlei Geistesproducten zündend und aneifernd auf einen Künstler wirken, von dem R. Wagner treffend bemerkt hat, daß er mit der Unbedeutenheit des Stoffes selbst unbedeutend zu werden pflegte, aber alsobald riesig emporwuchs, wenn Umfang und Interesse der gestellten Aufgabe der Größe seines Talentes zu entsprechen und ihn, dieses auch durch Thaten zu bekunden, gleichsam herauszufordern schien.

Der Doppelreiz, der für ihn darin lag, daß er sich hier zugleich als erster Claviervirtuose der Welt, für welchen er damals unbestritten galt*), und zugleich als vollendeter Meister in der Composition polyphoner Werke zu bewähren, und wie in einer musikalischen Arena vor einem mit Spannung lauschenden Publicum, er, der Einzelne mit seinem schwachen Instrumente, dennoch siegreich den Ringkampf gegen ein, von ihm selbst mit allen Effecten instrumentaler Farbenpracht ausgestattetes, Orchester zu bestehen vermochte, war wohl der vorzüglichste Sporn zur Hervorbringung dieser Tonwerke, deren Hauptverdienst vor allem andern in dem so überaus kunstvollen, dem wahren Begriff eines Concertes vollkommen entsprechendem

*) Mozart selbst legte übrigens auf dies sein Virtuosenthum nur secundären Werth. „Sie wissen," schreibt er an den Vater „daß das Clavier bei mir nur Nebensache, obwohl, Gott sei Dank, eine sehr starke Nebensache ist." Daß er beim Clavierspiel überhaupt, folglich auch bei seinen Concerten auf Geschmack und Empfindung im Vortrage weit mehr Gewicht gelegt, wie auf Bravour, ist bereits oben erwähnt worden.

Es tragen daher auch seine Passagen und sonstigen Verzierungen in den Concerten jenen Charakter, wie er seiner Künstlerindividualität und wohl auch der Natur der damaligen Instrumente der angemessenste gewesen. Daß damit nicht alle Leistungsfähigkeit des vielseitigen Claviers erschöpft war, liegt auf der Hand. Meister, die nach ihm gekommen, haben die Schätze gehoben, die dieses Instrument noch in seinem Innern barg und die Mozart unberührt gelassen hatte.

Wie zauberhaft aber er selbst mit diesen beschränkteren Mitteln zu gebaren gewußt, zeigt ein variirtes Andante con moto aus einem Concerte in Es-dur (54) aus dem ein an die plumpsten Knalleffecte gewohnter Claviertrommler von heutzutage wenig oder nichts zu machen wissen wird, dessen fein und zart angelegte Arabesken hingegen unter Mozarts Händen hinreißend schön geworden sein mußten, da gerade dies Andante von dem enthusiasmirten Publicum zur Wiederholung verlangt wurde.

Es sind daher auch die Mozart'schen Concerte zu gleicher Zeit sehr leicht und sehr schwer für den Vortrag zu nennen; ersteres, wenn man blos die technischen Schwierigkeiten — letzteres, wenn man die Anforderung ins Auge faßt, sie in dem Geiste, mit dem Geschmacke, wie einst Mozart selbst, aufzufassen und vorzutragen.

inneren Baue liegt, über den hinaus zu kommen selbst Beethoven in seinen Concerten, deren höhere Bedeutung anderweitig begründet ist, nicht gelang.

In der That ist die Meisterschaft bewundernswerth, mit der hier Mozart das concertirende Clavier, in genauester Würdigung der Natur dieses Instrumentes und den symphonistischen Charakter des Orchesters, gleich kunst- und geschmackvoll gewundenen, blumendurchwirkten Festons in- und durcheinander zu schlingen und zugleich diese im Grundplane stets sich gleich bleibende Concertform, trotz der großen Zahl dieser Tonschöpfungen, mit stets neuem und interessanten Inhalt auszustatten verstanden hat. Es war dies alles nur bei einem Meister möglich, dem ein unglaublicher Fond musikalischer Ideen, ein stets überströmender Quell ebenso origineller wie präciser und klarer, daher auch im Ohre so leicht haften bleibender Melodien nicht minder zu Gebote standen, wie die genaueste Einsicht in das Wesen und den Charakter der einzelnen Instrumente zur Hervorbringung orchestraler Effecte durch kühne harmonische Wendungen, frappante Modulationen und all die mannigfachen contrapunktischen Kunstgriffe, geeignet einen wirksamen Gegensatz gegen die Melismen und Fioritturen des concertirenden Clavieres und somit in das ganze Tongemälde Schatten und Licht in allen Nuancirungen zu bringen.

Erhielten durch diese äußeren Vorzüge schon diese Werke, wie wenig andere des Meisters, das Gepräge von gesundheitstrotzender Lebenskraft und Fülle, gleich jener üppigen Pflanzenwelt, die die Sonnengluth tropischer Zonen hervorruft, so ward diese Mannigfaltigkeit noch gesteigert durch die nicht minder große Verschiedenheit innerer, jedem einzelnen Concerte oder den Nummern desselben zu Grunde liegenden, oft diametral entgegengesetzten Stimmungen, in denen das Tonstück concipirt ward und die diesen eigenthümlichen Gebilden Mozarts auch in

psychischer Hinsicht Reiz und Interesse verleihen, wie, die Opern ausgenommen, keiner anderen Gattung seiner Werke.

Selbst der Umstand, daß sie zu verschiedenen Zeiten, theilweise zu ganz speciellen Zwecken oder für bestimmte Personen geschrieben worden, trägt bei, in diesen Concerten, trotz ihrer großen Zahl, jede Monotonie zu verscheuchen, und fast jedem derselben den Stempel individueller Selbstständigkeit aufzudrücken.

Sie sind übrigens begreiflicherweise in Gehalt und Form nicht alle vom gleichen Werthe; weder der Umfang des Tonstückes, noch die chronologische Folge gibt sichere Anhaltspunkte darüber. Gerade unter den früheren Salzburger Concerten finden sich einige, die durch einen gewissen Ernst der Auffassung, eine gediegene Tüchtigkeit der Arbeit vor manchen mehr brillanten der späteren Periode den Vorrang behaupten, oder sonst durch eine Eigenthümlichkeit sich auszeichnen. So gibt es in psychologischer Hinsicht nichts Interessanteres als die zwei Concerte, die Mozart noch in Salzburg für zwei weibliche Wesen, Jenomy und Gräfin Litzau (Lützow?) geschrieben, von denen uns leider nichts als der Name aufbewahrt geblieben. Wer war diese Jenomy? Kein gewöhnliches Weib, wenn, woran nicht zu zweifeln, das Tonstück zum Spiegel ihres Innern werden sollte. Alles ist an diesem Concerte (43) ungewöhnlich; freier wie bei jedem andern die Form, genial die Auffassung, der erste Satz voll leidenschaftlicher Gluth, der letzte voll trotziger Kraft und Entschlossenheit, während im Mittelsatze der tiefste Seelenschmerz, gleich den durch die nächtliche Stille dahin schmelzenden Klagetönen einer Nachtigall, in rührenden Weisen an unser Ohr schlägt.

Als gedenkbar grellster Gegensatz, aber sicherlich auch ganz und gar dem Charakter der Person, für die es bestimmt war, entsprechend, erscheint jenes, das Mozart gleichfalls in Salzburg für die Gräfin Litzau, oder Litzauer, wie er den Namen ver-

ballhornt, componirt hat (42). Es athmet vom Anfange bis zum Ende nur Ruhe, Glück, heiteres selbstgenügsames Behagen; man glaubt Geßner, in Musik gesetzt, zu hören.*)

Die in Wien auf Subscription herausgegebenen Concerte (45, 46, 47) sind theilweise auf einem Entgegenkommen gegen das Wiener Publicum, das Mozart hinsichtlich seines Geschmackes erst zu sondiren hatte, berechnet und ohne besonderen Aufwand von Kunst oder Tiefe der Empfindung, aber in gefälligen, leicht faßlichen Formen geschrieben. Mozart selbst spricht sich in einem Briefe an seinen Vater bezeichnend genug darüber aus; sie in diesem Style zu halten, mochte er durch den Erfolg seines Salzburger d-Dur-Concertes (49), das in ähnlichem Geiste concipirt und in Wien schnell beliebt geworden war, bewogen worden sein.

Zwei weniger durch brillante Effecte als durch freiere Auffassung und kunstvollere Anlage hervorstechende Concerte sind jene, die er für das Haus des Agenten Ployer, wo musikalische Notabilitäten sich versammelten und denen er auch sein Clavierquintett vorgeführt, geschrieben und sie sicherlich aus diesem Grunde „ein bischen vernünftig" gemacht hat, wie er sich selbst einmal über eine Composition, der er besondere Sorgfalt geschenkt, scherzend ausgesprochen (48, 60). Eben so kluge Berechnung für Ort und Personen zeigt das für die blinde Virtuosin, Paradies, und für Paris bestimmte in B-dur (50); es ist im ersten und dritten Satze durchaus effectvoll und pompös gehalten, während im Mittelsatze äußerst fein angelegte Variationen der reizenden und bei ihrem Unglück doppelt anziehenden Vir-

*) Mozart scheint sich auf diese, freilich nur ihm mögliche geniale Art von musikalischer Portraitmalerei etwas zu Gute gethan zu haben. So verspricht er von Rosa Cannabich, einem interessanten Mädchen, das ihn anzog, in dem Andante einer Sonate ein Portrait zu entwerfen und schreibt dann mit vieler Befriedigung dem Vater nach Salzburg, daß das Conterfei gelungen. „Wie das Andante, so ist sie" (14).

tuosin Gelegenheit gaben, durch mädchenhaft zarten Vortrag — Con delicatezza hat Mozart ausdrücklich die Nummer überschrieben — die Pariser noch mehr für sich einzunehmen.

Sehr charakteristisch ist es auch, daß Mozart zu den Krönungs-Festlichkeiten in Frankfurt, die er durch sein Spiel verherrlichte, zwei Concerte (51, 58) gewählt, die sich weniger durch Kunst und Empfindung, als vielmehr durch orchestrale Pracht, virtuose Bravour und Fingerfertigkeit auszeichnen. Er traute eben den dort versammelten hohen und höchsten Herrschaften keinen hohen oder höchsten Geschmack in musikalischen Dingen zu.

Besonders brillant, heiter und glanzvoll sind auch noch die ersten Sätze der Concerte in Es-dur, A-dur, C-dur (54, 55, 57); ernster und großartiger aufgefaßt ein anderer in C-dur und B-dur (53, 59), entschieden leidenschaftlich zwei in Moll-Tonarten, die bekanntlich in Mozarts Psyche stets so eigenthümliche Stimmungen hervorgerufen (52, 56). So groß ist der leidenschaftliche Ungestüm des ersten der genannten Concerte, in D-moll, daß selbst weichere, sanftere Stellen, wenn sie auftauchen, alsogleich wie von wilden Wirbeln erfaßt, wieder verschwinden, bis dann der Schmerz am Schlusse des Satzes wie erschöpft in sich zusammenbricht. Minder stürmisch bewegt, hie und da selbst der Wehmuth und Klage Raum gebend, erscheint, der erste Satz des C-moll-Concertes; beide Concerte tragen unter allen Mozart'schen Werken dieser Gattung am entschiedensten symphonistisches Gepräge.

War diese Verschiedenheit in den ersten Sätzen bereits groß, so steigert sie sich noch in den mittleren, den eigentlichen Glanz- und Gipfelpunkten von Mozarts Compositionen überhaupt, und hier um so mehr, da der Charakter des Concertes, in welchem alles stärker als in anderen Werken markirt hervortreten durfte, es verstattete, in den Mittelsätzen auch die Gefühlsseite mehr hervorzukehren und alle Nuancirungen derselben vom düster

Schwermüthigen bis zum romantisch Sentimentalen oder ätherisch Verklärten anklingen zu lassen.

Melancholisch gefärbt erscheinen Andante und Andantino der beiden obenbenannten Concerte für das Ployerische Haus (48, 60). Schwermüthig, aber zugleich den Stempel edler Resignation tragend jenes aus seinem letzten Lebensjahre (59). Hingegen ließ er das in Frankfurt versammelte hohe Publicum, in richtiger Würdigung des Charakters der Festivitäten wie der Personen, mit derlei Trübseligkeiten verschont; der Mittelsatz ist in einem der dort vorgetragenen Concerte, ganz gegen die sonstigen langsamen und gefühligen Tempi dieses Satzes ein heiteres Allegretto, und in dem anderen ein Andante, das in duseliger Tonseligkeit, ohne tiefere Empfindung, verschwimmt (51, 58). Stillen Frieden athmet, wie bereits erwähnt, jenes für die Gräfin Lützow componirte in seinem Mittelsatze (42), selbst auch jenes Larghetto, das im C-moll-Concerte (56) auf das so schmerzlich aufgeregte Allegro folgt, nicht minder gleichfalls ein Larghetto aus einem der 3 auf Subscription herausgegebenen (45). Besonders zart und ätherisch erscheint ein Andante in Fis-moll aus dem A-dur-Concerte vom J. 1786 (55). Aber in noch mehr gesteigertem Maße schwebt über dem Mittelsatze eines Concertes in C-dur (53) durchaus solch eine himmlische Verklärung selbst der darin vorkommenden herberen Stellen, daß das ganze Tonstück wie die schönste musikalische Illustration zu Byrons Dichterworten erscheint:

„Vergessend die verharschten Wunden
Muß lächelnd selbst der Schmerz vergehn.“

Die Schlußsätze dieser Mozart'schen Concerte sind, wie bei so vielen Instrumental-Compositionen des Meisters, von sehr ungleichem Werthe und einige mit den schon früher angedeuteten Mängeln hie und da behaftet. Da aber der Zweck dieser Concerte doch zumeist jener der Festivität und Unterhaltung war,

so darf man wohl füglich mit ihm nicht rechten, wenn er hier den Schlußsätzen vorherrschend den Charakter des Pompösen, Rauschenden und dabei Heiteren und Fröhlichen gegeben, welche Eigenschaft besonders in jenen für Paris und Frankfurt bestimmten, so wie in einem in C-dur und A-dur, von denen letzterer besonders breit angelegt und durchgeführt ist, hervortritt (57, 55). Hingegen überbietet der Schlußsatz des D-moll-Concertes an wildem Ungestüm der Leidenschaft selbst noch den ersten desselben Tonstückes (52).

Andere Finale tragen wieder weniger das Gepräge einer besonderen Stimmung als vielmehr den Stempel bewunderungswürdiger Kunst in der Durchführung und schließen auf die würdigste und interessanteste Weise das ganze Tonstück ab (41, 43 60).

Von hohem Interesse wäre es, verstattete es der Raum, auch in die Details näher einzugehen, den Meister, qui nil molitur inepte, gleichsam in seiner Werkstätte zu belauschen und sich von so Vielem, was auf den ersten Blick als Zufälligkeit, bei näherer Würdigung als planvolle Absicht erscheint, selbst zu überzeugen.

Hier nur einige Beispiele.

Das schöne Concert für zwei Claviere (44) hat in seiner Grundanlage einen von den übrigen abweichenden aber ganz sachgemäßen Charakter dadurch erhalten, daß hier, wo der Wettkampf mehr zwischen Clavier und Clavier, als zwischen diesem und dem Orchester stattfindet, letzteres einigermaßen in den Hintergrund und nur von Zeit zu Zeit als Gegensatz zwischen die Kämpfenden tritt.

Es ist diese Gegensätzlichkeit überhaupt ein Punkt, auf den Mozart in diesen Werken vorzüglich sein Augenmerk gerichtet, um Wirkungen von Schatten und Licht, oder vermittelnde Bindeglieder zwischen den einzelnen Theilen anzubringen. Damit der Mittelsatz des D-moll-Concertes durch stete Wiederholungen der

Romanze nicht gar zu monoton und zugleich vom ersten und letzten düster leidenschaftlichen Satze nicht zu abstechend werde, findet sich in der Mitte desselben ein großer harmonischer Satz von äußerst herben Accordenfolgen, aus denen dann ein meisterhafter Uebergang wieder zur Romanze zurückleitet. In dem obgenannten für Paris bestimmten Concerte (50) wird die hie und da allzu populär gehaltene Lustigkeit des Finale durch fortwährend eingeschobene, ernstere Stellen gedämpft, was auf noch eclatantere Weise beim Schlußsatze eines ausgezeichneten in Es-dur (54) stattfindet, wo mitten in der fast ausgelassenen Fröhlichkeit plötzlich ein ätherischer Gesang von wahrhaft überirdischem Zauber ertönt. Er ist so hehr und ergreifend, daß, nachdem er verstummt, Mozart nur allmählich und in gebrochenen Accorden zur lustigen Gesellschaft, in die er uns eingeführt, zurück zu kehren wagt.

Auf entgegengesetzte aber nicht minder geniale Weise gab er dem leidenschaftlichen D-moll-Concerte und dem gelehrt und kunstvoll gehaltenen in Es-dur (52, 60) dadurch einen versöhnenden Abschluß, daß er bei dem ersten gegen das Ende aus dem düstern D-moll plötzlich in das sonnige D-dur übergeht, und bei dem andern zuletzt ein mehr heiteres, dem allgemeinen Verständnisse näher gerücktes Thema hinzutreten läßt.

Die Geschichte der Clavier-Compositionen und des Clavierspieles ist eine Geschichte in miniature der neueren Tonkunst überhaupt.

Der Verfasser kann es sich daher nicht versagen, am Schlusse gegenwärtigen Schriftchens noch einen vergleichenden Blick, wenn auch nur in allgemeinen Zügen, auf dieselben und vor allem

auf den außerordentlichen Geist, um den sich nebst Mozart die ganze neuere Tonkunst, wie die Thüre um ihre Angeln dreht, auf Beethoven zu werfen, zugleich aber auch zur bessern Orientirung über Beide, merkwürdig analoge, wenngleich durch Jahrhunderte getrennte Erscheinungen auf verwandten Kunstgebieten zeitweilig dem Leser in die Erinnerung zu rufen.

Man hat sich mit der Schwierigkeit der Rangstellung zweier so gewaltigen Genien, von denen jeder die Hegemonie prätendirt, abzufinden geglaubt, indem man dem Einen die Gesangeswelt, Oper ꝛc. ꝛc., dem Andern die instrumentale, Symphonie ꝛc., als ihre eigentliche Domaine zugewiesen. Aber wer genauer sieht, wird finden, daß das, was Mozart zu Mozart, Beethoven zu Beethoven macht, ein principiell verschiedenes und doch bei Beiden gleichberechtigtes Auffassen der innersten Natur ihrer Kunst gewesen, das all den Meisterwerken, die sie fast in jedem Fache schufen, zu Grunde liegt und dem Requiem wie der D-dur-Messe, der Eroica wie der Jupitersymphonie, dem Don Juan wie dem Fidelio, bis zu Sonate und Sonatinchen, bis zur Adelaide und dem Veilchen herab ihre individuellen Züge und Reize verleiht*).

*) Andere, darunter Marx, haben Mozarts und Haydn's im Ganzen ruhigere und heitere und Beethovens bewegtere Kunstrichtung aus dem mehr gemüthlich patriarchalischen Geiste der Zeiten, in denen jene beiden und den stürmischeren, in denen Beethoven gelebt, erklären wollen.

Nichts ist unrichtiger.

Mozarts harmonische, allem willkürlich Gewaltsamen abholde Künstler-Natur wirkte und schuf unter jenen ungeheuren Josephin'schen Reformen, die als Präludien der französischen Revolution, in Oesterreich eine Strömung und Gegenströmung der Geister erzeugten, wie sie seit den Tagen der Reformation nicht mehr stattgefunden. J. Haydn's liebenswürdige, menschenfreundliche Muse sang mitten unter dem Lärm und Gekrach einer in Schutt zusammenstürzenden politischen Welt, und der Himmelsstürmer Beethoven schuf gerade seine titanischsten Werke nach dem Wiener Frieden unter Kaiser Franz, in jener langen Schlaraffen- und Schlafenszeit, die auf jene nicht minder langen Schreckenstage gefolgt war.

Offenbar war die Mission Mozarts und Beethovens gleich der analogen Raphaels und Michelangelo's eine weit allgemeinere, für die Kunst weit bedeutungsvollere, als die oberwähnte. Jene Mozarts wie Raphaels bestand nicht sowohl darin, gewaltsam neue Bahnen zu brechen als vielmehr eine im langsamen Entwicklungsgange herangereifte Kunstperiode abzuschließen, den Formen, die sie geschaffen, durch ihr unvergleichliches Genie das höchste Siegel der Vollendung, deren sie in ihrer Art fähig gewesen, aufzudrücken.

In der Oper war Gluck, in der Instrumental-Musik J. Haydn Mozart als Führer vorgeschritten; selbst der edelste Torso, den die Tonkunst kennt, das Requiem hat sich aus M. Haydn'schen Formen entwickelt, wie jeder zugeben wird, der die Todtenmesse des Letzteren kennt und um uns speciell wieder zum Claviere zu wenden, so war Mozart mit der ihm eigenthümlichen Offenheit es selbst geständig, wie sehr Ph. Emanuel Bach ihm Muster und Vorbild gewesen — „er ist der Vater, wir sind die Buben" pflegte er zu sagen, — Muster und Vorbild nicht blos in der Form, sondern was weit wichtiger, in der Beseelung derselben durch Gefühl und Ausdruck, durch die

---

Selbst Helmholtz erkennt in Beethoven nur einen „gewaltigen melancholischen Geist, einem tief verstimmten Zeitalter entsprossen." Wer aber das befremdende Factum ins Auge faßt, daß, trotz der enormen Kluft der Zeiten, in der Malerei und Tonkunst dieselbe Erscheinung wiederkehrt, daß hier wie dort, in dem Momente, da diese Kunstzweige ihrem Culminationspunkte sich nähern, dicht neben einander die zwei Haupt-Repräsentanten ihrer Kunst auftreten, von denen der Eine eine Vergangenheit abschließt, der andere neue Bahnen eröffnet, der wird wohl gezwungen sein, diese Erscheinungen höher aufzufassen und in diesen vier wunderbaren Genien erhabne Missionäre der Kunst zu erblicken, die vom Geschicke zu ganz verschiedenen Zwecken bestimmt und daher auch zur Erreichung derselben mit ganz verschiedener Künstler-Natur ausgerüstet worden waren, auf welche die Welt, die sie umgab, keinen wesentlichen Einfluß genommen.

Kunst „auf dem Claviere zu singen"*). In der That, wenn man gewahrt, wie in diesen Clavierwerken Ph. Emanuel Bachs gleich zarten Keimen und Knospen bereits alles vorbereitet lag, was sich später unter Mozarts Händen zur vollsten Blüthe entwickelte, so begreift sich der gerechte Enthusiasmus, mit der dieser jenem seinem Lehrer gehuldigt, während er mit gleich rücksichtsloser Aufrichtigkeit den der Phantasie und Empfindung baaren Clementi, den man ihm als Virtuosen an die Seite zu setzen gewagt, geringschätzig einen „bloßen Mechanicus" wie den in seinen Clavier-Compositionen und die Art, wie er sie vortrug, Geist und Empfindung nur affectirenden Abbé Vogler einen „musikalischen Spaßmacher" gescholten.

Nachdem durch Raphael und Mozart die Kunstrichtungen, die sie repräsentirten, auf so vollendete Weise abgeschlossen worden, ist es wohl kein Zweifel, daß die Kunst, wenn auf diese liebenswürdigsten der Genien kein Michelangelo und Beethoven gefolgt wäre, entweder durch einseitige Ausbildung schöner Formen eine allmähliche Verflachung oder im günstigsten Falle eine stationär bleibende Stagnation erlitten hätte. Es ist diesfalls höchst bezeichnend, daß weder Raphael noch Mozart eine ihrer inmensen Begabung einigermaßen entsprechende, bedeutende Schule zu gründen, oder sonst den nachfolgenden Geistern einen so anregenden Impuls wie Michelangelo und Beethoven zu geben vermocht haben. Giulio Romano, der einzige Schüler Raphaels von wirklich genialer Anlage, fiel, kaum daß dieser die Augen geschlossen, von ihm ab und ging — so gewaltig war das Bedürfniß und die Strömung einer neu hereinbrechenden

---

*) Um nur ein Beispiel anzuführen, unter den dem Freiherrn van Swieten gewidmeten Sonaten Ph. Em. Bachs findet sich eine kunstvolle, Cantabile e mesto überschriebene, Nummer von so ergreifendem Ausdruck tief innersten Seelenleidens, daß sich ihrer selbst der, in der Darstellung solcher Affecte unerreichte, Beethoven nicht zu schämen hätte.

Zeit — mit Sack und Pack in Michelangelo's Lager über und unter den Wenigen, die man als eigentliche Schüler Mozarts bezeichnen kann, bringt es selbst der noch am meisten begabte Hummel als Compositeur und Virtuose nicht viel über die bloße Nachahmung des Styles und der Manieren seines Meisters hinaus, während, Schubert, Weber, Mendelsohn, Schumann, die Kinder einer neuen Zeit, und wenn auch nicht eigentlich Schüler Beethovens zu nennen, doch durch ihn auf die Bahn freier Selbstständigkeit gewiesen, in ihren Clavierwerken so wie in ihren übrigen Compositionen volle schöpferische Originalität, freilich nicht ohne den mit der neuen Richtung theilweise verknüpften Mängeln, entwickeln.

Es ist daher das Erscheinen Michelangelo's und Beethovens und ihre der Raphael'schen und Mozart'schen entgegengesetzte innere Natur im Großen und Ganzen eine erfrischende rettende That für die Kunstwelt, obgleich andererseits zugleich auch wieder der erste Schritt zum Verderben zu nennen, dem die Kunst zuletzt doch, wenn auch auf etwas größeren Umwegen, und in anderer Richtung nicht entgehen sollte.

Mag man nun diese Gegensätzlichkeit zwischen obigen Geistern Classicismus und Romantik, Objectivität und Subjectivität, oder in modernerer Gewandung, an zeitbewegende Fragen anknüpfend, Gesetzmäßigkeit und Freiheit, aristokratische und demokratische Kunstrichtung taufen, Thatsache ist, daß sie, wie einst vor 300 Jahren, nun auch bereits in der Gegenwart mit allen ihren letzten Consequenzen, guten und üblen, vor aller Welt Augen liegt, und aus Beethovens Werken selbst, jenen zumal, die er für das einflußreichste Instrument der Neuzeit, das Clavier, geschrieben, nachzuweisen ist. Da diese letzteren Werke in aller Welt Händen sind, so findet wohl auch eine specielle Berufung auf sie hier am füglichsten statt.

Wandelte er in seinen früheren Sonaten noch einige Zeit auf Mozarts Spur, so betrat er doch alsbald jene so eigenthümliche, mit keinem seiner Vorgeher im nachweisbaren Zusammenhange stehende Bahn, in der er ohne Ahnherrn und Erben, in freiester Selbstbestimmung, das Außerordentlichste geleistet und Werke geschaffen, die durch Großheit und Noblesse der Formen, Hoheit des Gedankenfluges, Tiefe der Empfindung und zu allem dem noch durch einen Schatz des geistvollsten Humors so einzig dastehen, daß mit ihnen in ihrer Art schlechterdings nichts verglichen werden kann.

Aber ganz ungestraft überspringt selbst der größte Geist nicht jene geheimnißvollen Schranken, die im Verlaufe der Zeit scheinbar Tradition und Herkommen, im Grunde aber die Natur selbst um das enge Gebiet des Schönen zu ziehen pflegt. Klingt schon bei den Werken von Beethovens zweiter Periode von Zeit zu Zeit etwas mit an, was weniger von Genialität als von einem plötzlichen Raptus den Beigeschmack tragend, den reinen Genuß dieser hehren Schöpfungen beeinträchtigt, so tritt dies störende, zuletzt geradezu krankhaft zu nennende Element in seiner dritten Periode für jeden, der gesunde Ohren hat, zu hören und einen unbefangenen Sinn, um zu urtheilen, nur noch greller und entschiedener hervor.

Besonders sind es drei Hauptgebrechen, deren hier kurze Erwähnung gethan werden soll. Vor allem ein Zerfließen der Formen ins Unbegränzte, Unbestimmte. Es zeigt sich, wie sehr diese, von Vielen der Neueren und Neusten als Zopf und Pedanterie verhöhnte, architektonische Gliederung, die wohl abgewogene Symmetrie klarer, in nicht zu weit ausgesponnener Periodicität wiederkehrender, Ideen nützlich, ja unentbehrlich bei einer Kunst sich erweisen, deren Gebilde, ohnedies im eigentlichen Sinn des Wortes in der Luft zerfließend, nicht wie in der Malerei und Plastik auf einmal überblickt, sondern nur in

der Zeitfolge, durch Töne, die hintereinander in das Ohr dringen, unserer Psyche übermittelt werden können. Ein weiteres Uebel bildete das allmähliche Verdrängtwerden der Melodie und ein Ueberwuchern der Polyphonie durch die immer mehr zur eigenen Selbstständigkeit sich emancipirenden, einzelnen Instrumente, während bei Mozart, der schon in frühester Jugend Opern schrieb und zeitlebens viel in der Gesangswelt sich bewegte, gerade die innige Durchdringung der Melodie und Harmonie, der Gesangs- und Instrumentalsphäre einen seiner neidenswerthesten Vorzüge begründet. Ein dritter Uebelstand und keiner der kleinsten lag in dem nun immer mehr hervortretenden Streben, durch eigenthümliche Reizmittel, frappante Modulationen, ungewöhnliche Klang-Combinationen, wunderliche Experimente mit dem Contrapunkte — er war nie Beethovens Stärke gewesen — Wirkungen hervorzubringen, die der Meister früher auf naturgemäßere und doch geniale Weise durch seine großen herrlichen Ideen, und die unübertreffliche Weise, sie zu combiniren und durchzuführen, erreicht hatte; mit einem Worte es zeigte sich jenes „Streben nach Effect", das auch zuletzt bei Michelangelo immer mehr sich kundgab und das Ottfried Müller in seiner Geschichte der griechischen Kunst gleichfalls als das erste und sicherste Zeichen des beginnenden Verfalles derselben bezeichnet hatte*). Und doch bricht gerade aus diesen letzten Werken Beethovens den Clavierwerken nicht minder wie den orchestralen mitten aus all ihren Gebrechen und all dem Jammer und Graus,

*) Um nicht mißverstanden zu werden, sei hier ausdrücklich bemerkt, daß dies Streben nach Effect bei Michelangelo und Beethoven nicht etwa, wie bei manchem ihrer spätern Nachäffer auf einem Kokettiren mit dem Publicum, sondern lediglich auf ihrem zuletzt übergewaltig gewordenem Naturell beruhte, das sich dann nothwendigerweise in der gesteigerten Prägnanz ihrer Werke abspiegeln mußte. Zu stolz blickten diese Geister von ihrer schwindelnden Höhe auf das herab, was man gemeinhin Publicum und öffentliche Meinung nennt, um von beiden nur die mindeste Notiz zu nehmen.

der den gequälten Meister physisch und geistig umnachtet, zuweilen plötzlich so etwas unbeschreiblich Hehres und Weihevolles, oder ätherisch Reines und Zartes hervor, daß ein gerechtes Urtheil über diese Werke nur um so schwieriger, der sehr gemischte Eindruck, den sie auf den Hörer machen, um so peinlicher wird.

Wie sehr der Gang der Kunst, selbst in der Weise, wie sie und wodurch sie entartete, allerorten und allezeit derselbe bleibt, erhellet unter andern auch aus der merkwürdigen Erscheinung, daß einst in der italienischen Malerei wie gegenwärtig in der deutschen Tonkunst Werke wie das jüngste Gericht Michelangelo's*) und Beethovens neunte Symphonie, beide im Detail bewunderungswürdig, im Ganzen aber total verfehlte, manierirte Kunstschöpfungen, zum Ausgangspunkte und Deckmantel fanatisch extremer Secten mißbraucht wurden, von denen die Eine gegenwärtig als „Zukunftsmusik" ihr Unwesen treibt und deren charakteristische Merkmale Ungeschmack, Impotenz und Prätension sind, drei Qualitäten, wie sie noch stets vereint im Gefolge einer gänzlich entarteten Kunst aufzutreten pflegten.

Dieser Verfall, herbeigeführt theils durch jenen hohen Geist selbst, freilich ohne dessen Wissen und Wollen, theils durch dessen Nachtreter, die ihn zwar nicht in seinen Tugenden zu erreichen, wohl aber in seinen Mängeln noch zu überbieten vermochten, theils aber und vorzüglich durch den natürlichen Lebensgang, den noch jede Kunst von ihren ersten Keimen zur vollsten Blüthe und von da im rapiden Laufe zum Verwelken und Absterben genommen, mußte sich vor Allem beim Claviere, diesem durch Gebrauch und Mißbrauch für die Tonkunst verhängnißvoll ge-

---

*) „O wie Vielen wird dies Werk den Kopf verrücken" rief, vorahnend Michelangelo aus, als er sein Jüngstes Gericht vollendet, ein Ausruf, den auch Beethoven bei der neunten Symphonie zu dem seinen hätte machen können.

wordenen Instrumente äußern, zumal sich dasselbe noch obendrein „fahrende Virtuosen", eine jener Plagen des Menschengeschlechtes, von denen das Alterthum nichts wußte, mit Vorliebe zum Tummelplatze erkoren hatten.

Da es im Geiste wie Interesse dieser Menschenklasse lag, durch leidige Bravour und mechanische Fingerhexereien — die niederste Stufe der Kunst — das Publicum zu blenden, und daher demselben auch nur solche Compositionen, selbst von unsern großen Meistern, vorzuführen, die hiezu am besten Gelegenheit gaben, oder sonst zu den pikanten „packenden" gehören, da nun gespornt durch die reiche Ernte an Beifall und Geld, die jene Gaukler fanden, die unermeßliche Mehrzahl derer, die für das im Claviere dilettirende Publicum schrieben, dieser schlimmen Neigung desselben entgegen kamen, und überdies noch alle diese schalen Frivolitäten der Neuzeit, diese Phantasien, Capriccio's, Impromtu's, Reverien ꝛc. ꝛc. der heutzutage in so vieler Hinsicht mißhandelten Jugend als eine Art Gradus ad Parnassum fort und fort in die Hände gespielt wurden, so begreift sich einigermaßen das sonst geradezu unbegreifliche Factum, daß so schnell und zu einem so tiefen Niveau herab der musikalische Geschmack im Allgemeinen selbst bei dem deutschen Volke sinken konnte, das mehr wie jedes andere der Erde mit ästhetischem Sinn und zugleich mit den edelsten Muster- und Meisterwerken in kaum zu übersehender Zahl gesegnet war.

Doch ist in neuester Zeit ein heilsamer Umschwung vorbereitet, und theilweise auch bereits gerade durch das Unglücks-Instrument, das so vielen Schaden gestiftet, herbeigeführt worden.

Durch das tobsüchtige Geschrei der Zukunftsmusiker ward das Gegentheil von dem, was in der Absicht lag, bewirkt, das deutsche Volk hat sich mit Ekel von ihnen ab und mit erneueter Liebe und Begeisterung seiner großen musikalischen Vergangenheit, jenen Meisterwerken Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beetho-

vens und wie sie sonst heißen mögen, zugewendet. Strebsame Verleger kamen durch Arrangirung dieser Werke fürs Clavier der so wachsenden Neigung des besseren Theiles der Nation entgegen und fanden ihrerseits wieder in dem raschen Absatze eine Bestätigung dieses vorhandenen Bedürfnisses und somit den Muth zu neuen derlei Unternehmungen.

Der Verfasser steht nicht an, und hat sich bereits früher einmal, wohl ohne Widerspruch, in diesem Sinne geäußert, diese Unternehmungen zu den dankeswürdigsten zu zählen, die es auf musikalischem Gebiete giebt. Was dem Freunde der Malerei, der aber nicht durch alle Gallerien Europa's laufen kann, der Kupferstich, das gewähren auch diese Arrangements dem Musikfreunde, sie geben im Hauptsächlichen und Wesentlichen ein Abbild und somit einen Ersatz des nicht zugänglichen Originales.

Durch sie kann nun jeder, der seinen musikalischen Geschmack zu bilden, oder falls er ihn gebildet, auch zu befriedigen sucht, wäre es selbst ein Hinterwäldler Nordamerika's, dem ein Clavier und Hände, es zu meistern, zu Gebote stehen, sich den Genuß von Werken verschaffen, die sonst blos dem Bewohner von Residenz- und Großstädten zugänglich sind, ja selbst diesem nur, wenn es dem großen Haufen, oder vielmehr denen, die sich zu seinen Vormündern aufgeworfen, beliebt, sie ins Repertoir ihrer geistigen Tafelfreuden zu setzen.

Unter diesen auf solche Weise dem allgemeinen Verständniß und Genuß wieder näher gerückten Meistern wird wohl schon aus den Eingangs dieser Schrift angedeuteten Ursachen, was die Zahl der Verehrer betrifft, so wie in der Gegenwart auch in der Zukunft Mozart einigermaßen hinter Beethoven zurückstehen müssen. Zwei Classen von „Allzeit Getreuen" wird ersterer aber bis in die fernsten Zeiten zählen: Jene, die mit Raphael und der Antike vertraut, die Einsicht gewonnen haben, daß zur Hervorbringung vollkommener Kunstwerke nicht blos ein Verein

guter Eigenschaften, sondern auch ein glückliches Gleichgewicht derselben untereinander erforderlich und folglich das „Maßhalten" die höchste aber auch schwerste aller Künstlertugenden sei, und denen daher jene nicht zahlreichen, unter keinem störenden Einfluß von Außen entstandenen, Schöpfungen Mozarts als das Höchste erscheinen müssen, die gleich jenen unschätzbaren Edelsteinen die durchsichtigste Klarheit mit dem leuchtendsten Feuer, die gediegenste Compactheit mit der reinsten krystallinischen Regelmäßigkeit vereinen. Irrt der Verfasser nicht, so ist es gerade diese weitverbreitete humanistische Bildung*), dieser durch den Geist des Alterthumes verfeinerte, ästhetische Schönheitstact die Ursache der hartnäckigen Mozartgläubigkeit bei dem deutschen Volke, um derenwillen es erst kürzlich von Berlioz so unwirsch angeschnauzt worden.

Ein weiteres Contingent zu dieser Schaar, und kein geringes, werden wohl stets auch noch jene Menschen stellen, die nach längerer Wanderschaft durchs Leben und die manigfachen Gebiete der Kunst zu reiferen Jahren, wo man die Dinge mehr von Oben betrachtet, gelangt sind und denen jene Kunst als die reifere erscheint, die Wunden nicht schlägt sondern schließt und alle Pein und Qual unseres Erdendaseins, hervorgegangen aus dem Widerstreit feindseliger Elemente in uns und außer uns, in ihrem göttlich milden Lichte verklärt und versöhnt.

---

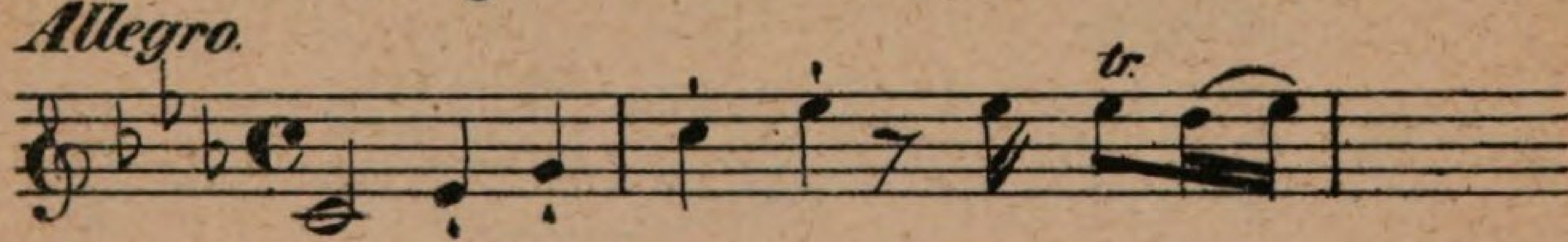
*) Die deutschen Bundesstaaten besitzen nebst einer Unzahl Gymnasien und Lyceen nicht weniger als dreiundzwanzig Universitäten, so viel als die, angeblich an der Spitze der Civilisation marschirenden, Franzosen und Engländer zusammen genommen.
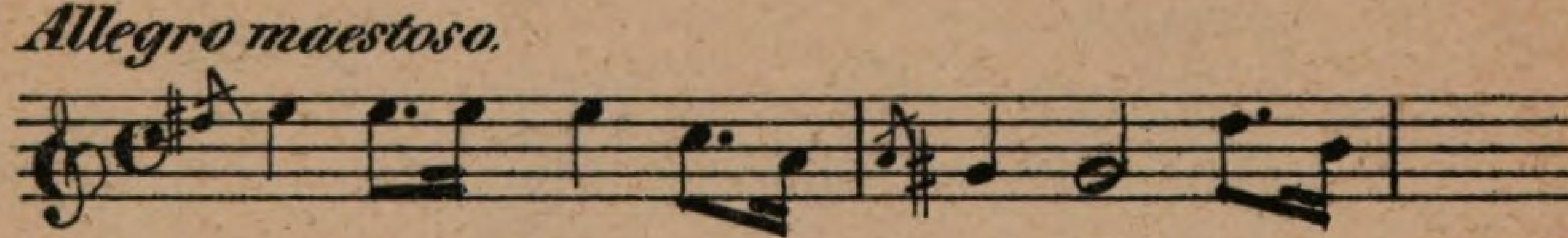
Thematisches Verzeichniss

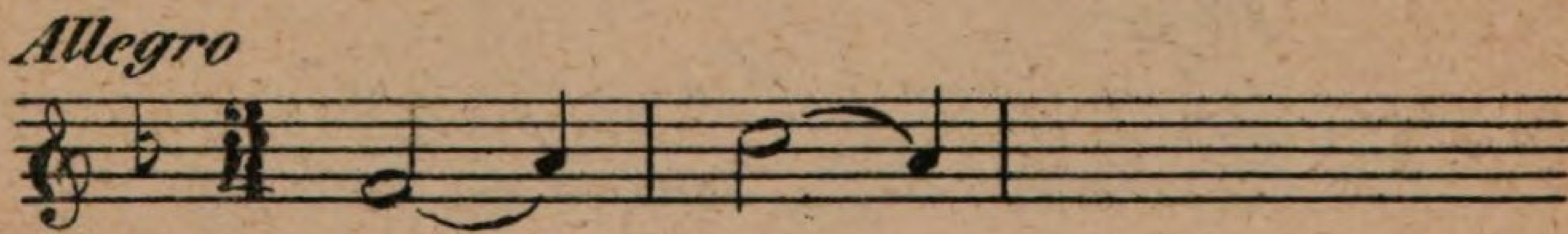
der im Texte angeführten

Mozartschen Claviermerke.

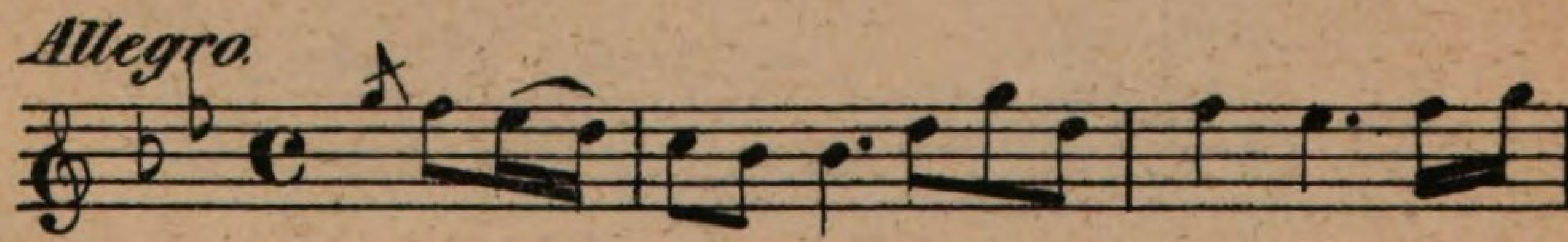
Zwei- und vierhändige Sonaten, Phantasien etc. etc.

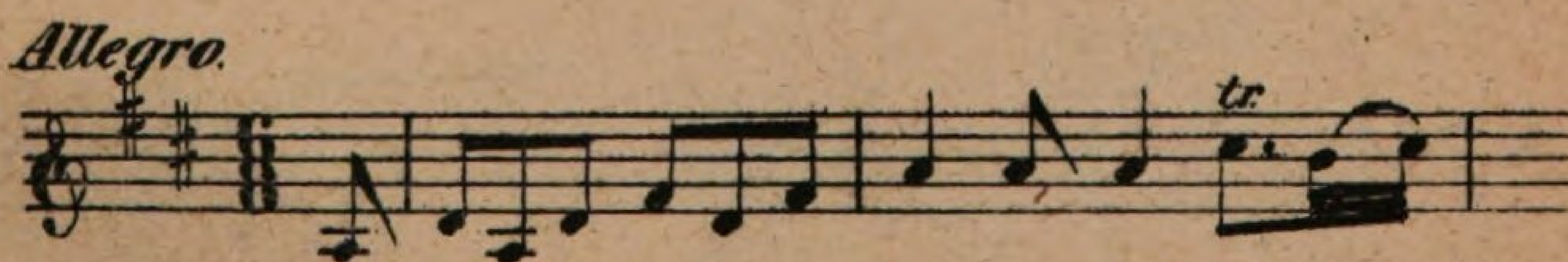
Nº 1. 

Nº 2. 
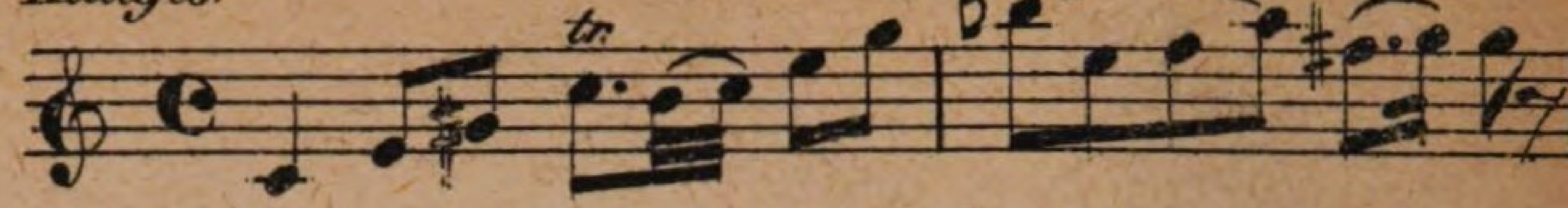
Nº 3. 

Nº 4. 
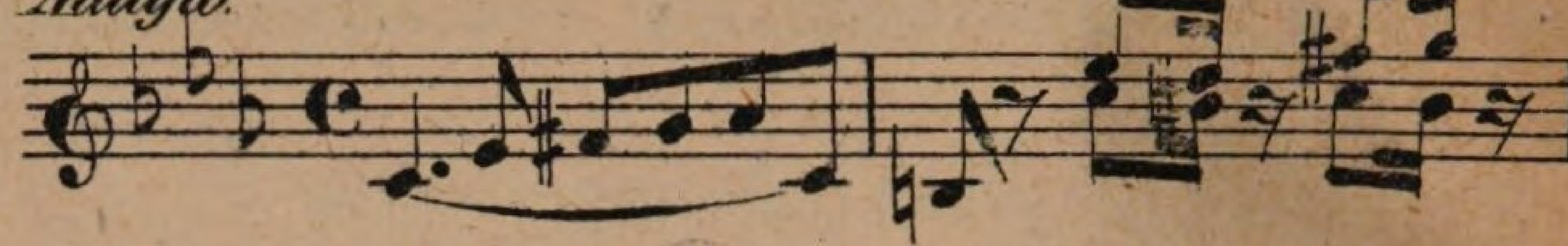
Nº 5. 

Nº 6. 

Nº 7. *Adagio.*



Nº 8. *Adagio.*
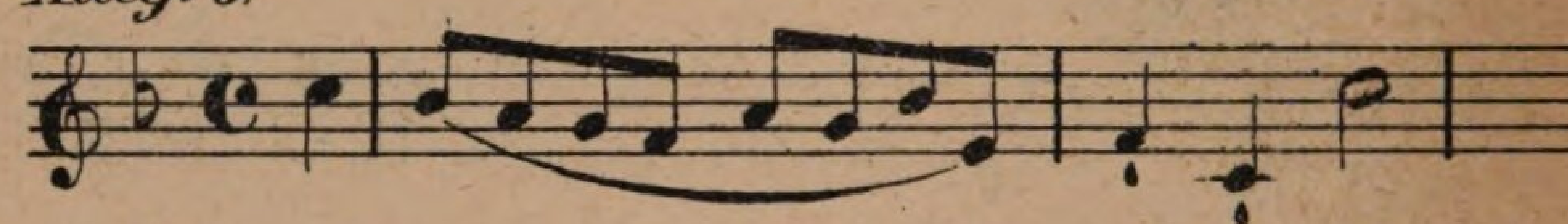


Nº 9. *Andante.*
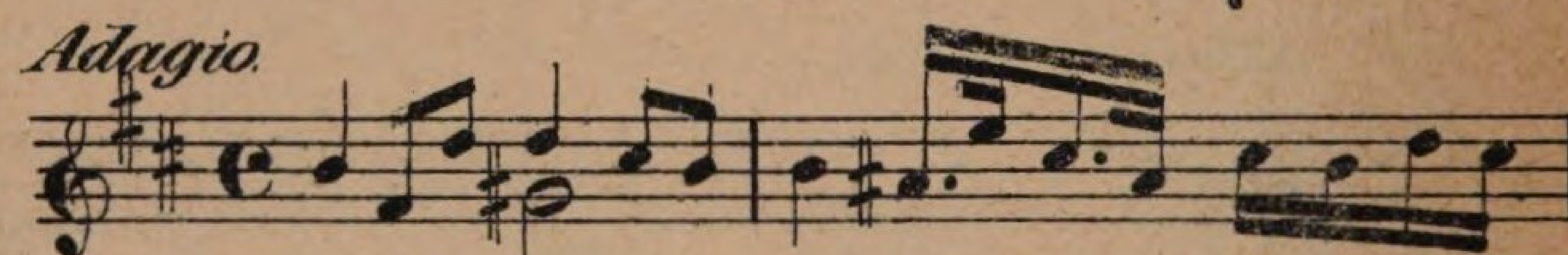


Nº 10. *Grave.*



Nº 11. *Allegro.*



Nº 12. *Adagio.*



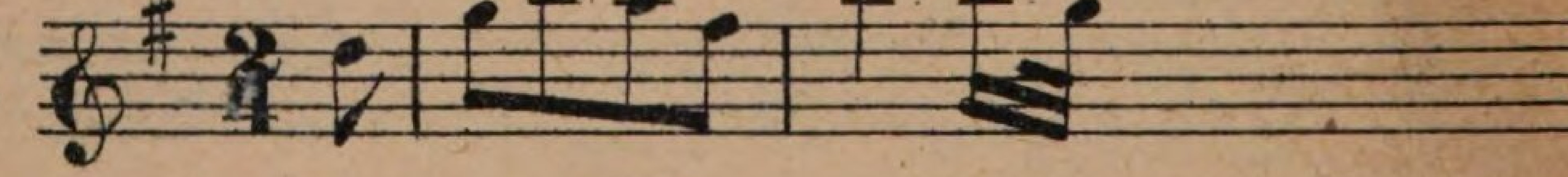
Nº 13 *Allegro.*
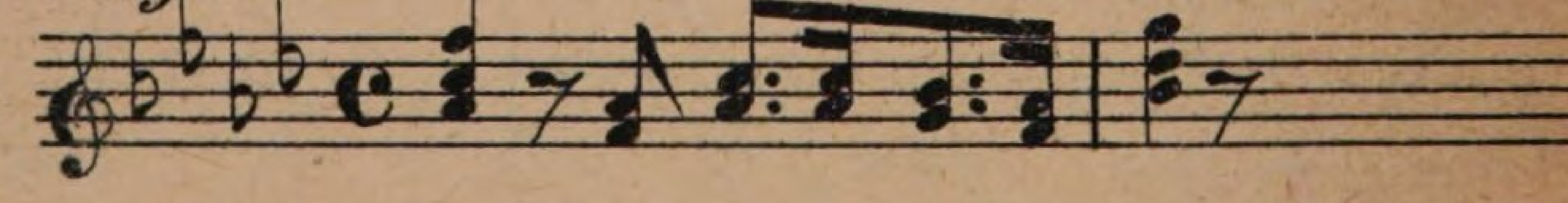


Nº 14. *Adagio.*
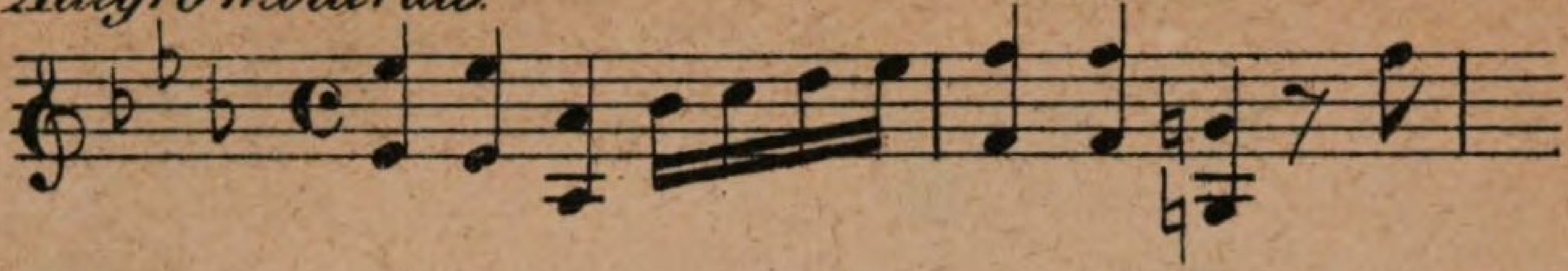


Nº 15. *Andante,*



Nº 16. *Allegro.*
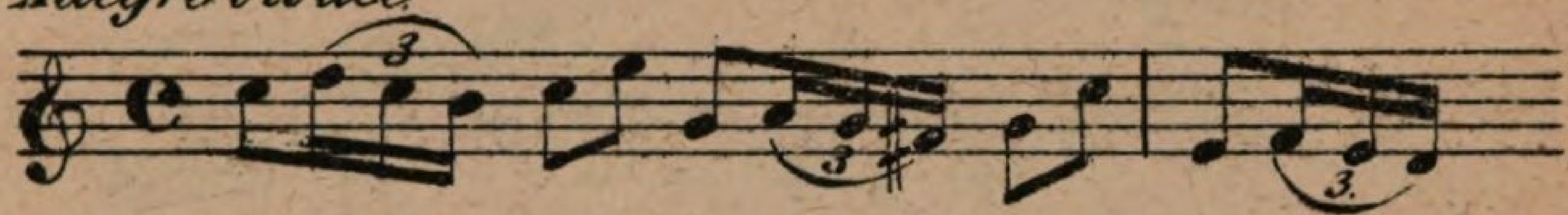


Allegro moderato.

Nº 17. 

Duetten.

Allegro vivace.

Nº 18. 
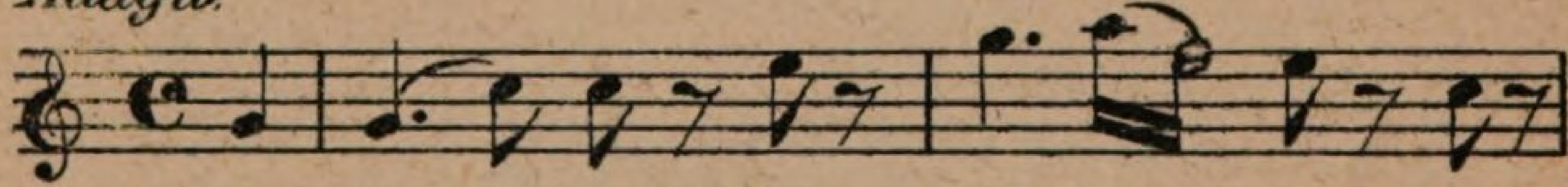
Allegro con spirito.

Nº 19. 

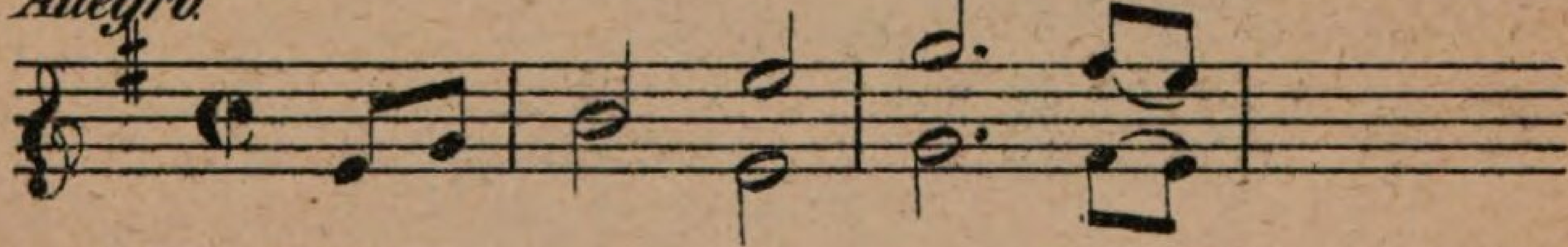
Allegro.

Nº 20. 
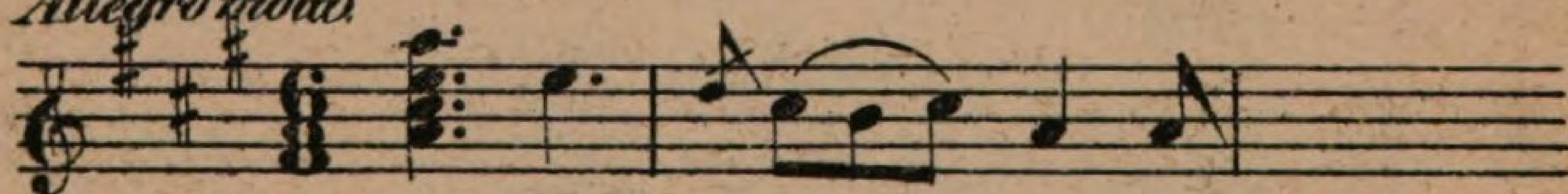
Adagio.

Nº 21. 
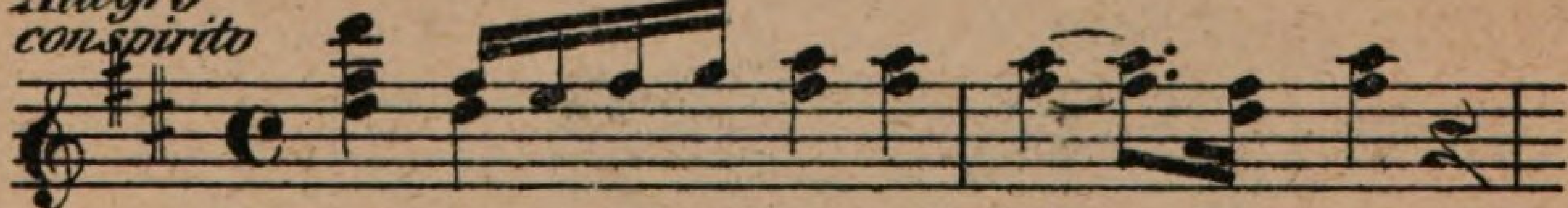
Allegro.

Nº 22. 
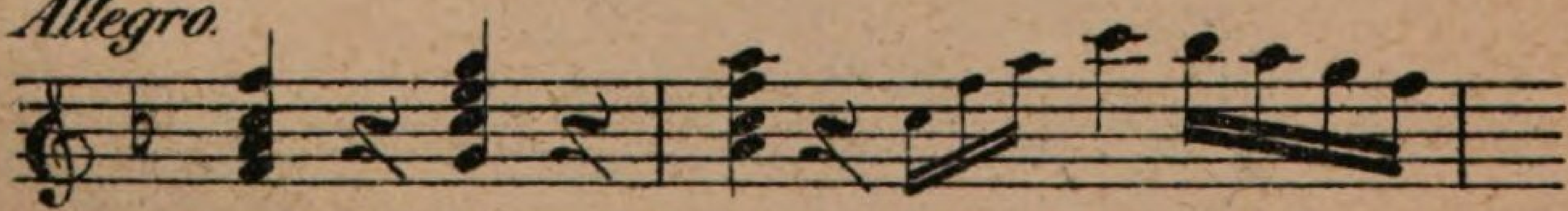
Allegro molto.

Nº 23. 

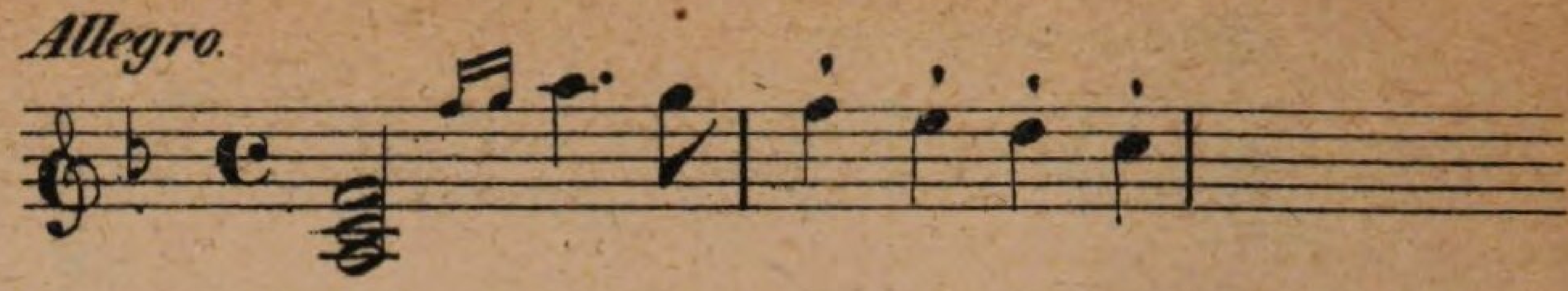
Allegro con spirito

Nº 24. 

Allegro.

Nº 25. 

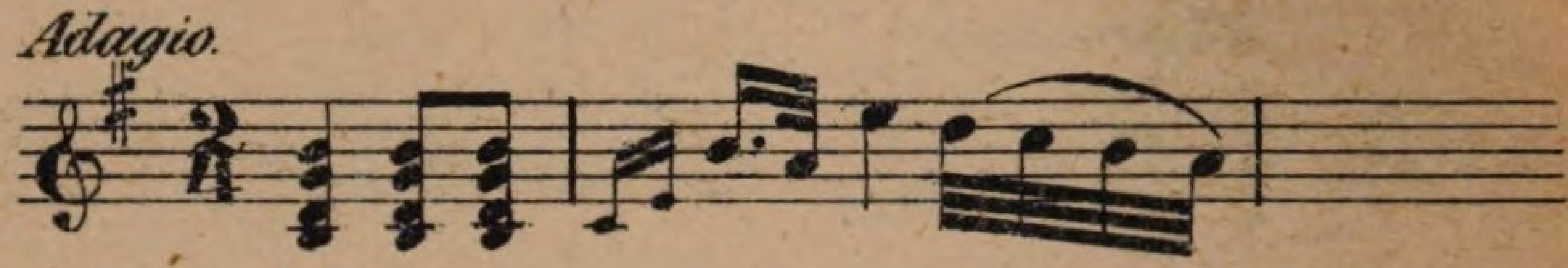
Nº 26.
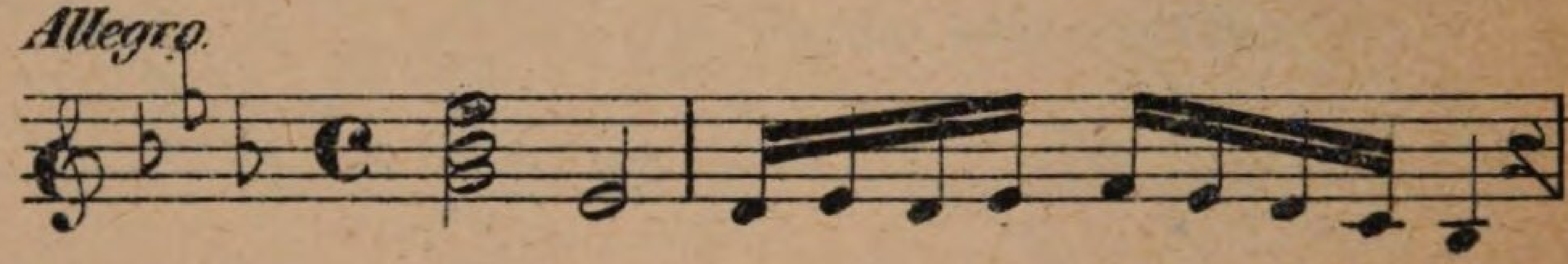


Nº 27.
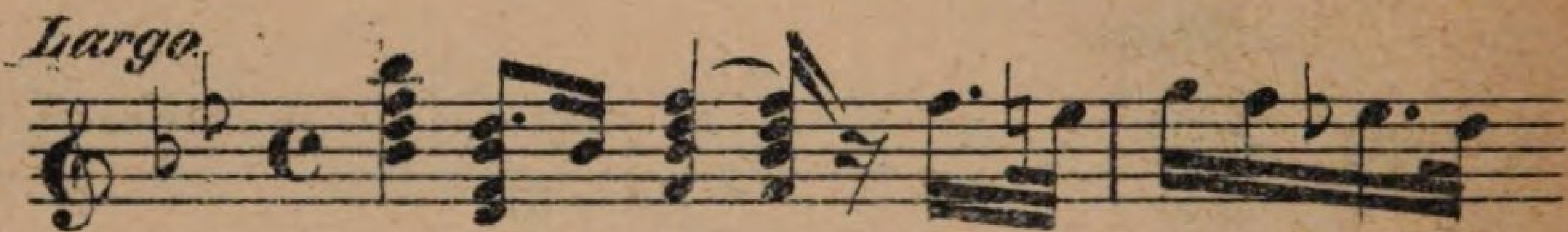


Nº 28.



Nº 29.

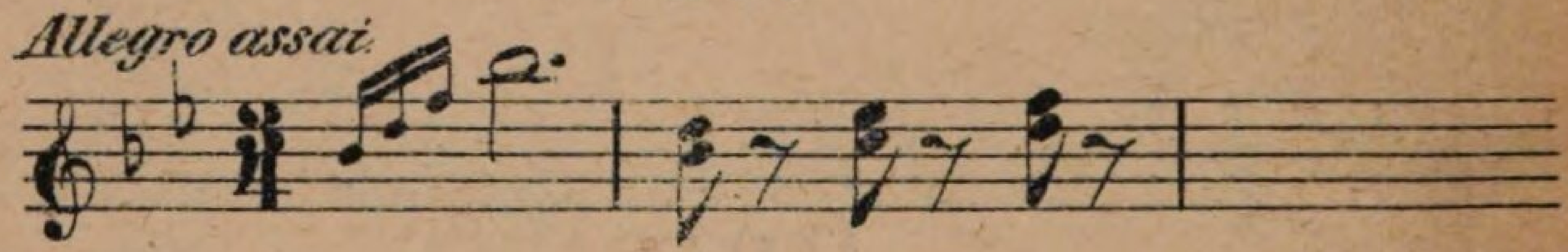


Nº 30.



Trio.

Nº 31.



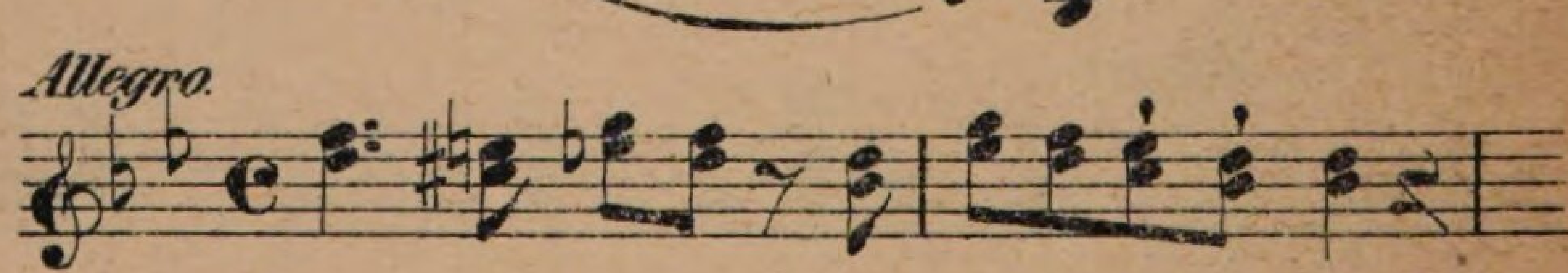
Nº 32.
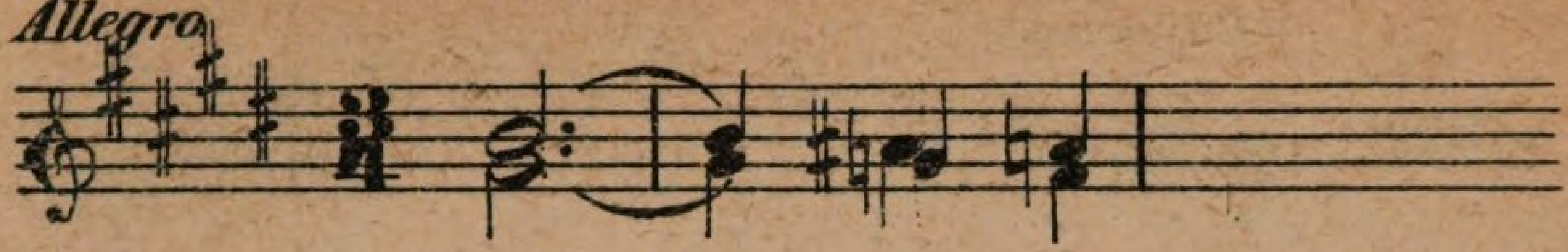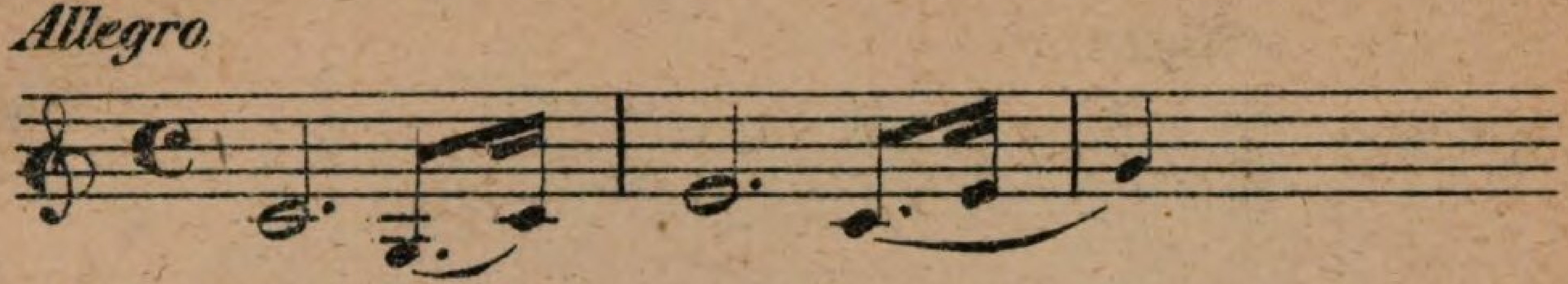


Nº 33.

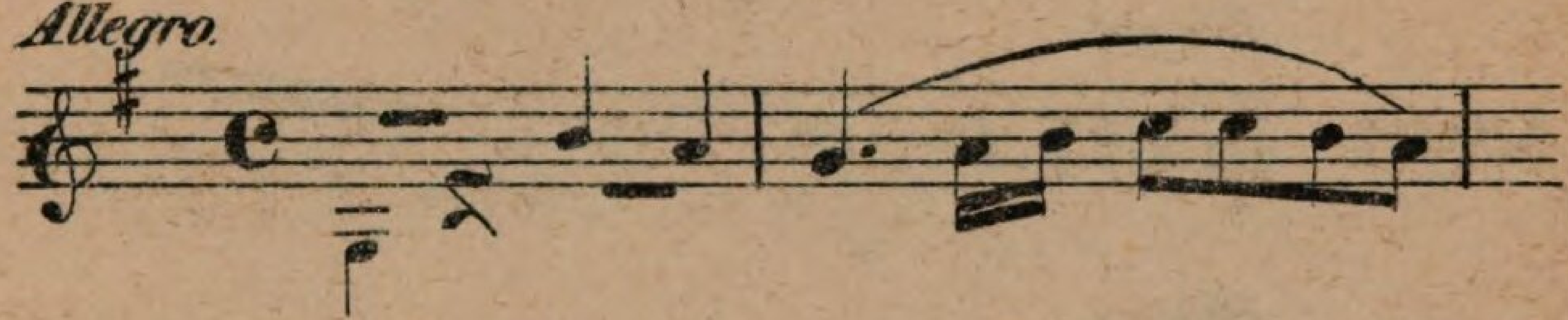


Nº 34.



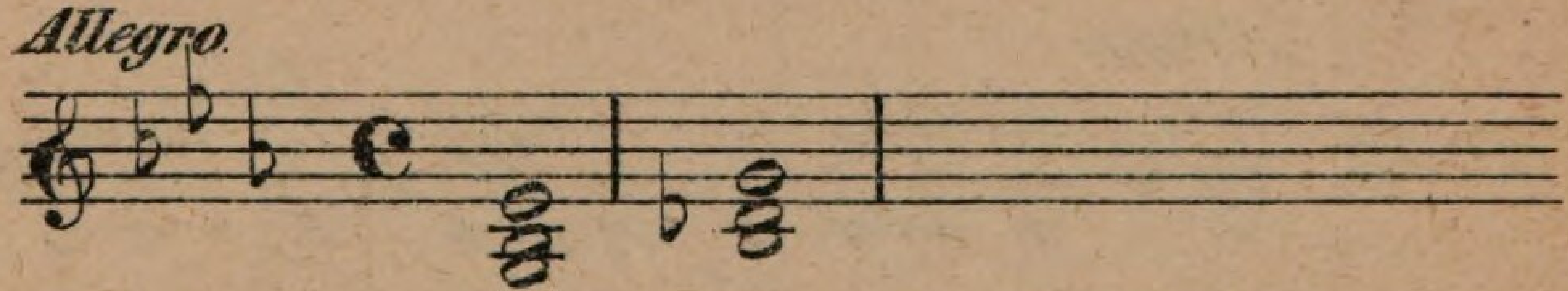
Nº 35. 

Nº 36. 

Nº 37. 

Quartette.
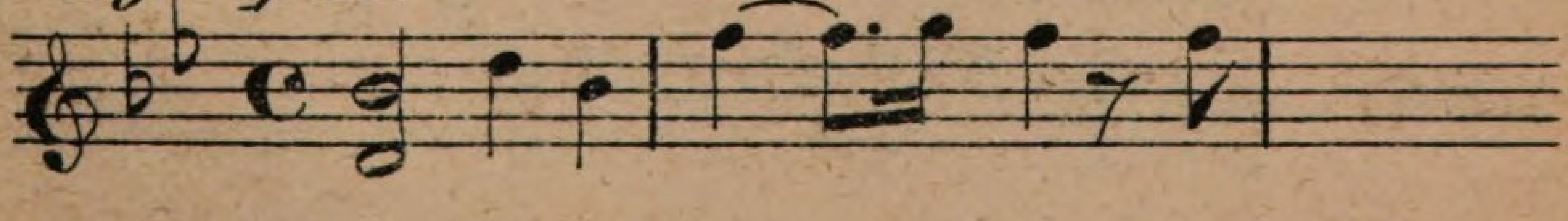
Nº 38. 

Nº 39. 
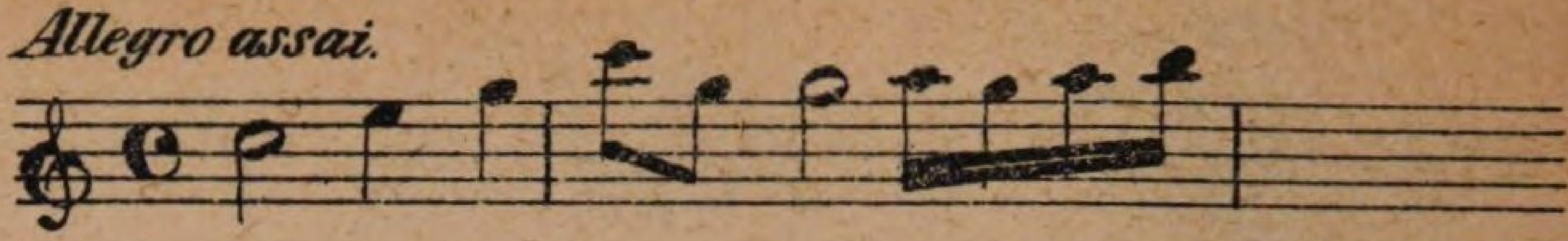
Quintett.

Nº 40. 
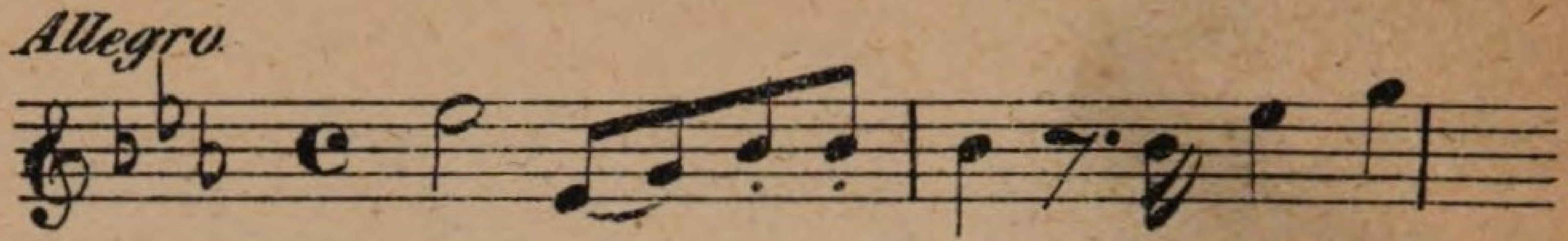
Concerte.

Nº 41. 
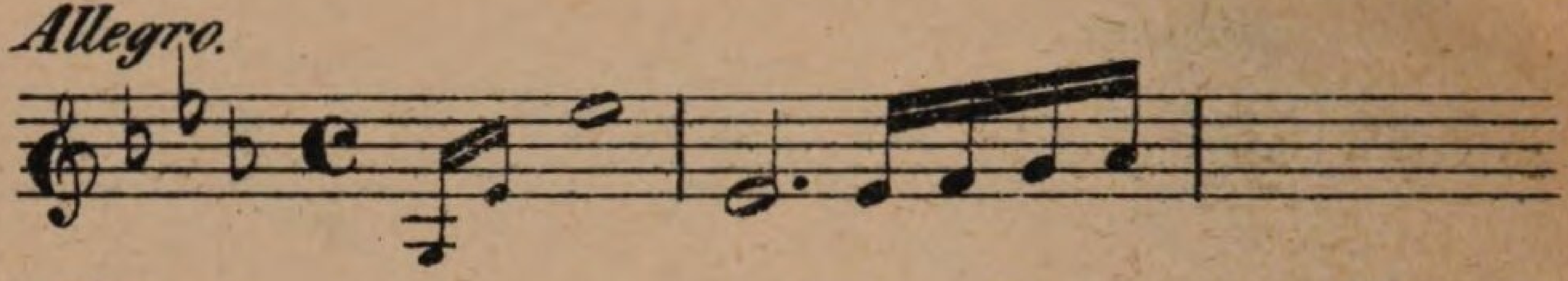
Nº42.
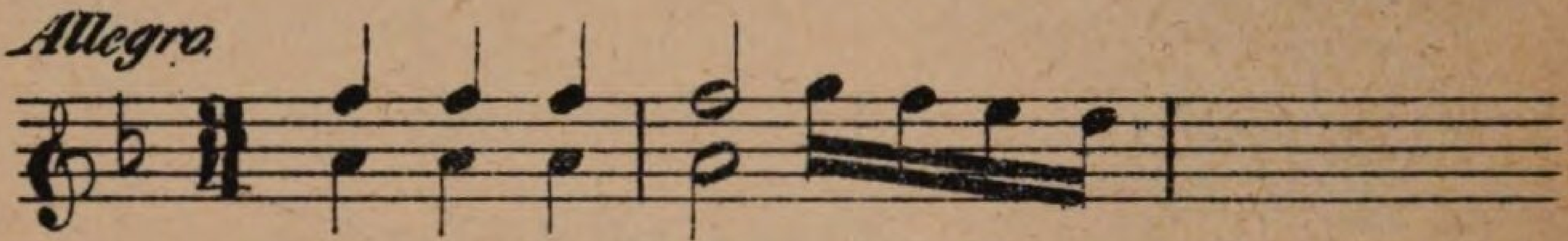


Nº43.
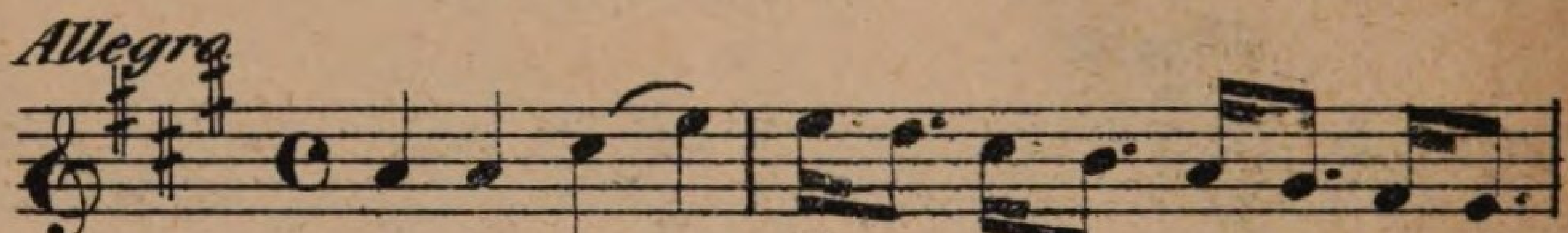


Nº44.
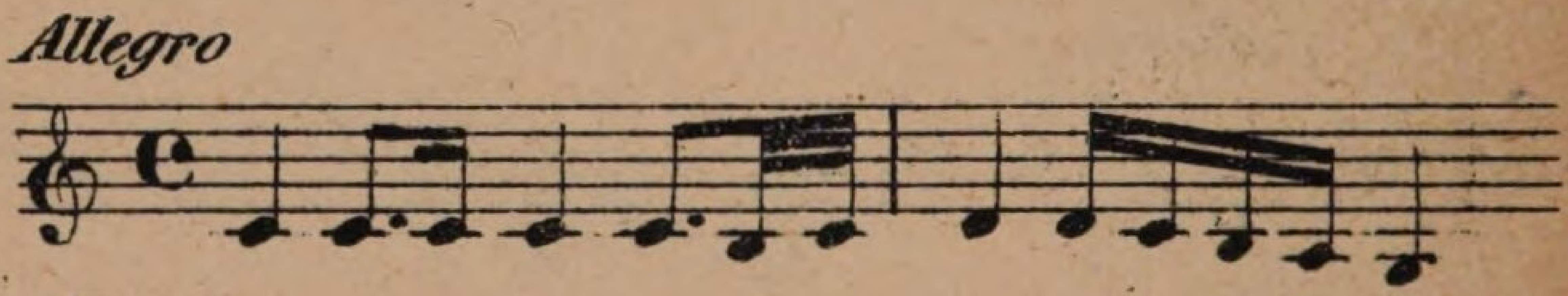


Nº45.



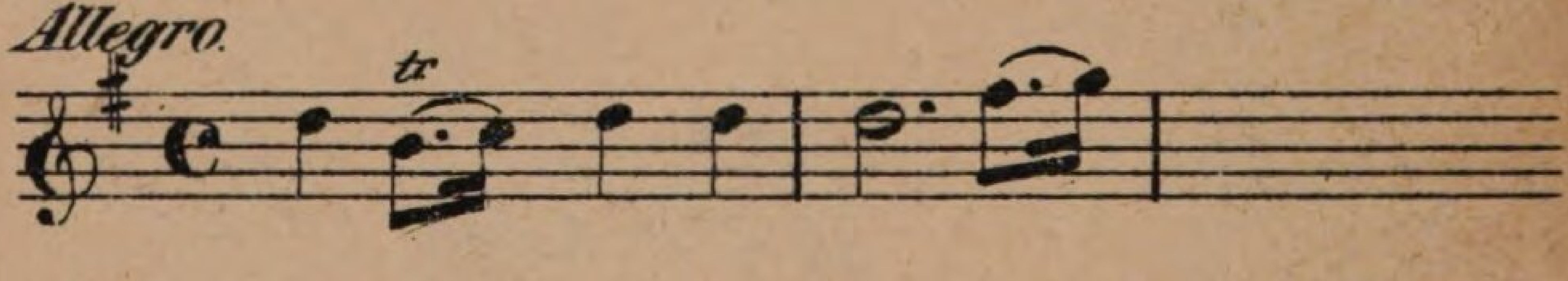
Nº46.



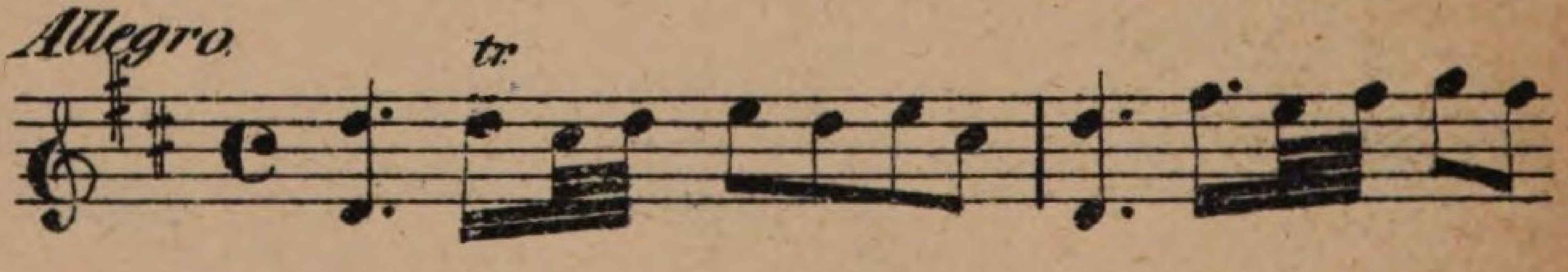
Nº47.
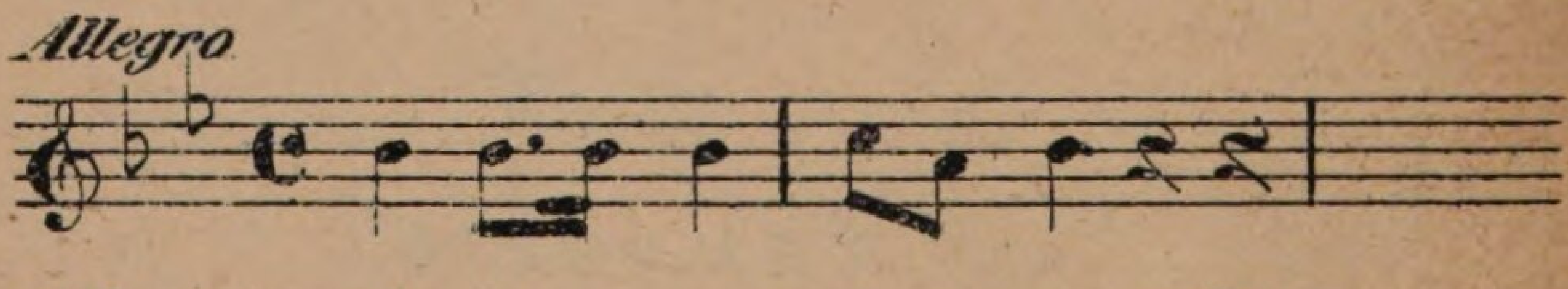


Nº48.



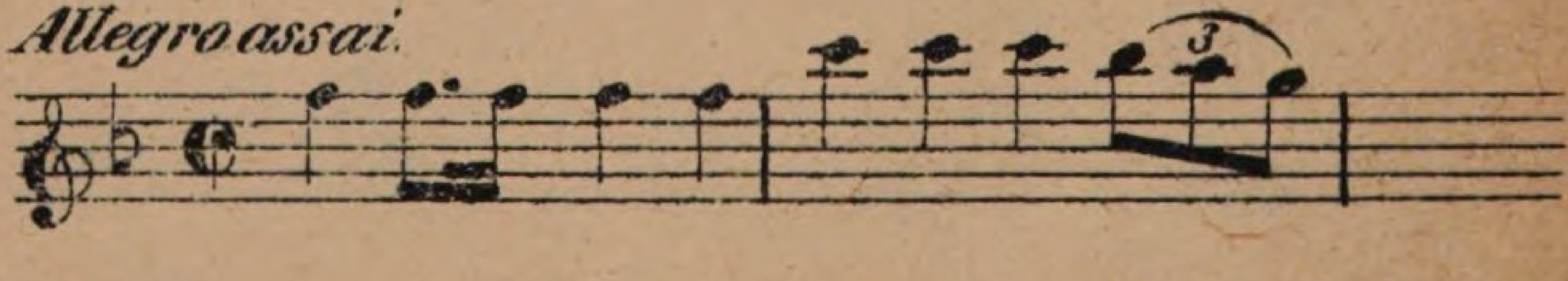
Nº49.
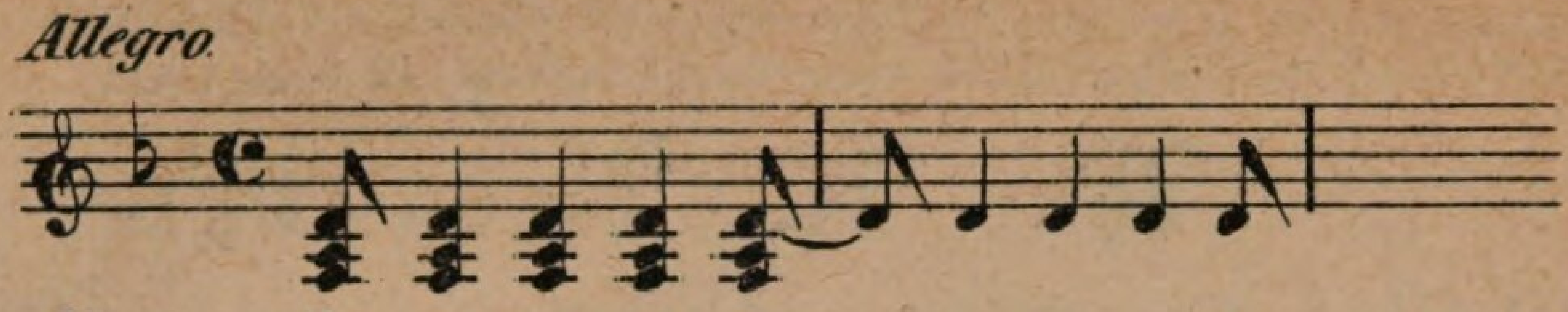


Nº50.



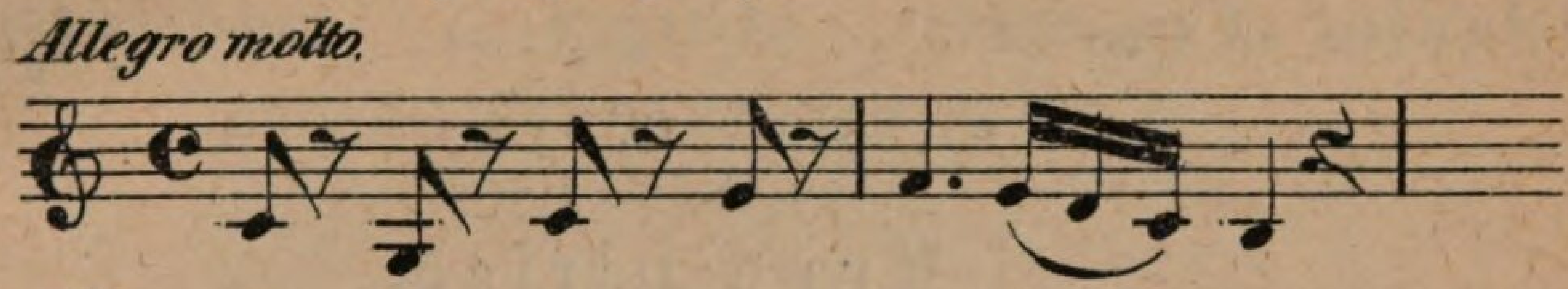
Nº51.
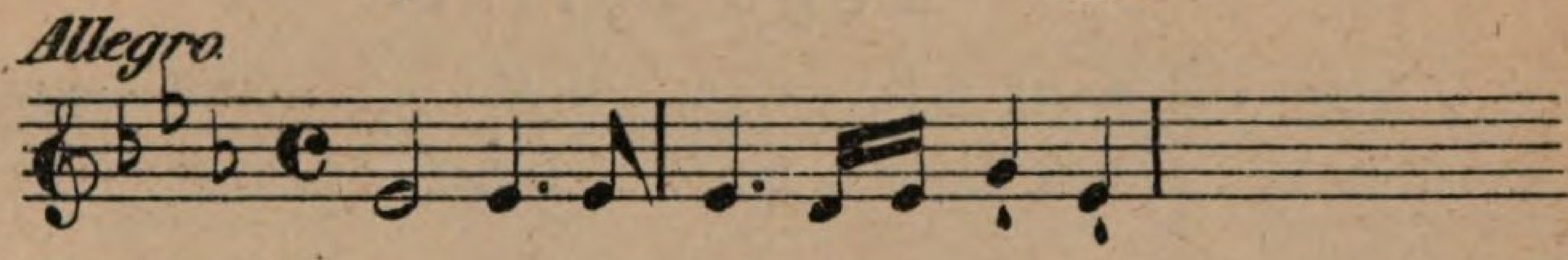


Nº 52.



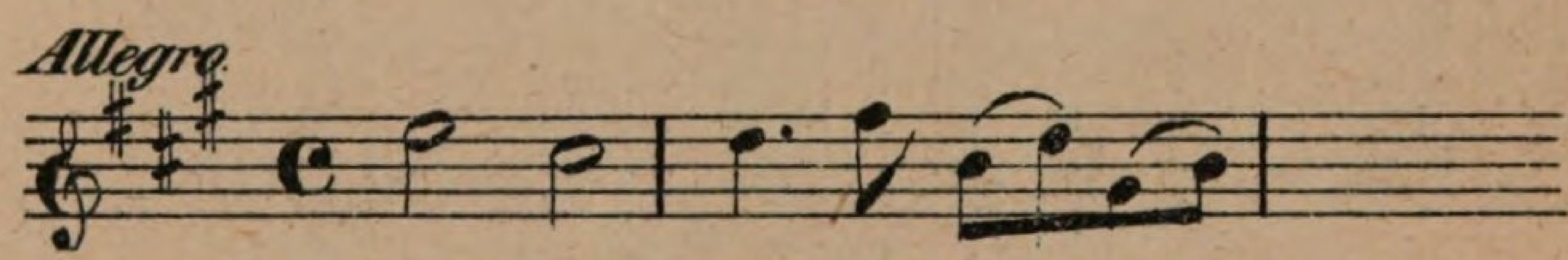
Nº 53.



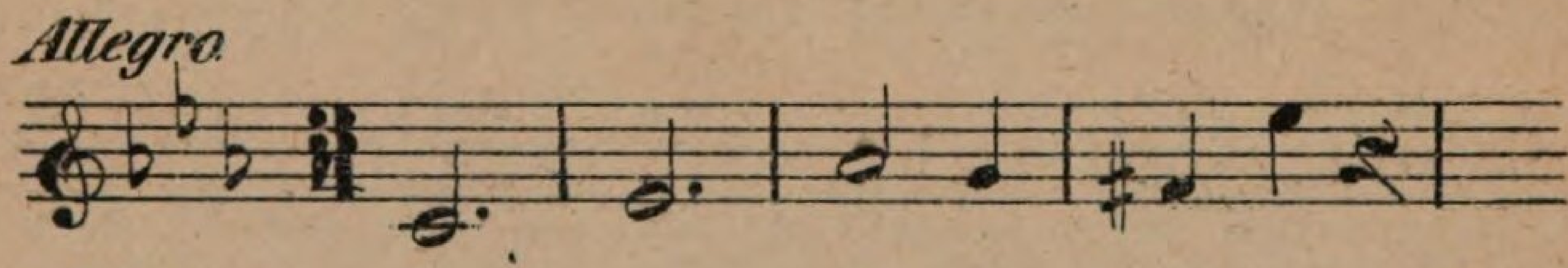
Nº 54.



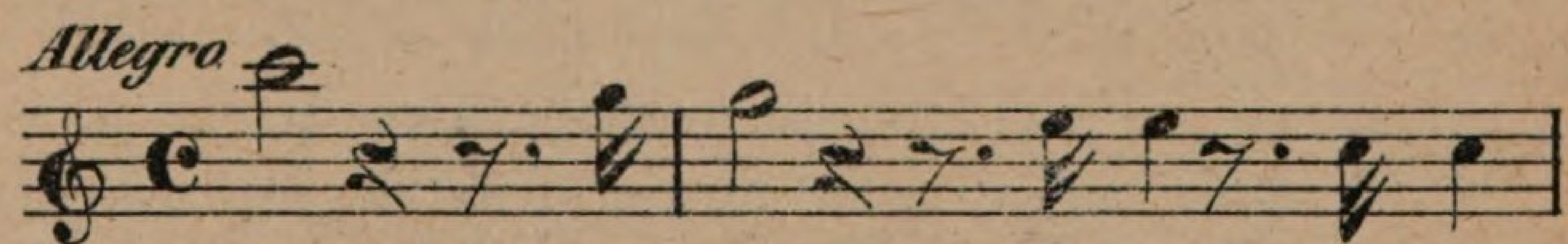
Nº 55.



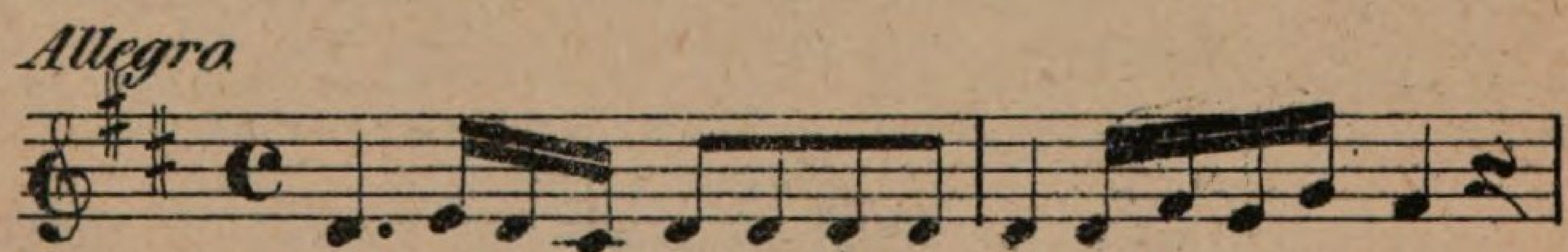
Nº 56.



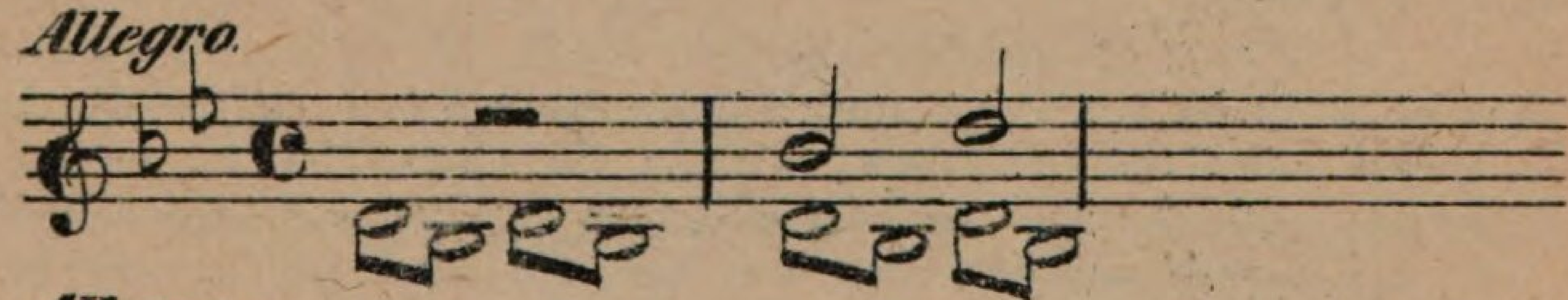
Nº 57.



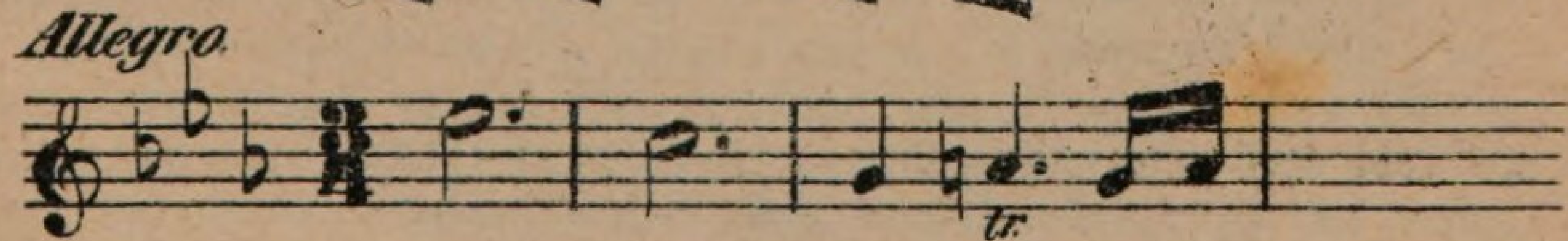
Nº 58.



Nº 59.



Nº 60.



Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.

Im Verlage der Buch- und Musikalienhandlung von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in **Breslau** sind nunmehr **vollständig** erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

W. A. Mozart's

Clavier-Concerte, -Quartette und -Quintett

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Erste und einzig vollständige, neuerdings revidirte Ausgabe.

Nr. 1 in Es.	2 1/6 Thlr.	Nr. 9 in B.	2 1/6 Thlr.	Nr. 17 in F.	1 2/3 Thlr.
Nr. 2 in D-moll	2 „	Nr. 10 in C.	2 2/3 „	Nr. 18 in Es.	1 2/3 „
Nr. 3 in C-moll	2 „	Nr. 11 in F.	2 „	Nr 19 in Es.	1 2/3 „
Nr. 4 in C.	2 1/3 „	Nr. 12 in B.	2 „	Nr. 20 in C.	1 1/3 „
Nr. 5 in A.	2 1/3 „	Nr. 13 in Es.	1 1/3 „	Nr. 21 in F.	1 1/2 „
Nr. 6 in D.	2 1/6 „	Nr. 14 in A.	1 1/3 „	Nr. 22 in B.	1 1/3 „
Nr. 7 in B.	2 „	Nr. 15 in D.	1 2/3 „	Nr. 23. Quart. in G-moll	1 1/2 „
Nr. 8 in G.	2 „	Nr 16 in C.	1 2/3 „	Nr 24. Quart. in Es.	1 1/2 „

Nr. 25. Quintett in Es. . . 1 Thlr.

Alle Nummern zusammen genommen anstatt 45 Thlr. nur 30 Thlr.

Zum ersten Male liegt dem musikalischen Publikum eine vollständige Ausgabe derjenigen Werke vor, die den eigentlichen Maassstab für die Würdigung Mozart's als Clavier-Componisten bieten. Nicht in den zum Theil überschätzten Clavier-Sonaten, sondern gerade in den Concerten, die Mozart in seiner besten Zeit für sich selbst schrieb und mit denen er bei seinen Zeitgenossen die grössten Triumphe feierte, liegt der Schwerpunkt Mozart'scher Clavier-Musik. Sie bieten eine Fülle des Schönsten, was die musikalische Kunst überhaupt aufzuweisen hat.

An die Concerte reihen sich die wundervollen Clavier-Quartette und -Quintett würdig an. — Die vierhändige Bearbeitung ist anerkannt vorzüglich.

In demselben Verlage erschienen:

W. A. Mozart, Concert-Arie (Recitativ und Rondo): „Non temer amato — Mich trennen von Dir" für Sopran mit Orchester und obligatem Pianoforte. In Stimmen . . . . 1 Thlr. 22 1/2 Sgr.
Clavierauszug mit besonderem Stimmblatt . . . . 25 Sgr.

W. A. Mozart, Ouverturen für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von **Hugo Ulrich.**
Bisher erschienen: Nr. 3. **Figaro's Hochzeit.** Nr. 5. **Don Juan.** Nr. 7. **Zauberflöte.** . . . . à 15 Sgr.

W. A. Mozart, Romanze [As] für Pianoforte . . . . . 7 1/2 Sgr.

W. A. Mozart, Quintette für **2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello** für **Pianoforte und Violine** bearbeitet von **Georg Vierling.**
Bisher erschienen: Nr. 1 in C-moll 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in C 2 Thlr. 2 1/2 Sgr. Nr. 3 in G-moll 2 Thlr.

W. A. Mozart, Symphonien für **Pianoforte und Violine** bearbeitet von **Heinrich Gottwald.**

Nr. 1 in D.	Nr. 3 in Es.	Nr. 5 in D.	Nr. 7 in D.	Nr. 9 in D.	Nr. 11 in B.
Nr. 2 in G-moll.	Nr. 4 in C.	Nr. 6 in E.	Nr. 8 in D.	Nr. 10 in C.	Nr. 12 in G-moll.

Preis jeder Nummer 1 Thlr 10 Sgr.

Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.

Lorenz, Franz

W. A. Mozart als Clavier-Componist

Breslau 1866